



INSTITUTO POLITÉCNICO  
DE VIANA DO CASTELO

ARTUR JORGE LIMA MARÇAL

## A TRADIÇÃO DA OLARIA EM FONTE LIMA

Mestrado em Educação Artística  
Área de Especialização Educação Artística

Trabalho efetuado sob a orientação do  
Prof. Doutor JOÃO MOURA ALVES

Abril de 2012



*À minha Avó, guardiã da nossa família*

*Aos meus pais, que me ensinaram saber-ser, saber-fazer e saber-estar.*



## RESUMO

Este estudo visou analisar a tradição da olaria na comunidade de Fonte Lima e pretendeu demonstrar os aspetos da cultura material e imaterial inerente à sua produção.

A situação de decadência desta tradição, aliada à necessidade de conhecer os processos de transmissão geracional, deu mote a esta investigação, como forma de inventariá-la, promovê-la e preservá-la. Propõe ainda, fomentar uma reflexão sobre o potencial pedagógico das tradições populares em contextos de educação artística.

A sua metodologia assenta numa perspetiva qualitativa, com enfoque no método etnográfico, tendo envolvido observação de campo e entrevistas.

Os resultados obtidos descrevem as ações e experiências dos agentes que vivenciam esta tradição e permitem não só uma ampla compreensão das relações existentes neste ritual, mas também da organização social da comunidade: a perpetuação da tradição de fazer objetos de barro, as relações de solidariedade entre vizinhos e a interferência da olaria na definição de espaços femininos e masculinos.

Conclui-se que esta tradição é desenvolvida no ambiente familiar e as técnicas são transmitidas de geração em geração, sendo este conhecimento dominado pelas mulheres. É uma atividade sazonal, complementar às principais atividades económicas da comunidade e dependente do fator mercado, pelo que, com a entrada de novos produtos no mercado nacional, os objetos têm ganhado novas funções. Apesar de um crescente desinteresse por parte dos jovens em relação a esta tradição, prevalece uma vontade em preservá-la.

Como esta investigação se centra na olaria da comunidade de Fonte Lima, serão necessários novos estudos para a descrição e compreensão de outras tradições Cabo-verdianas, que também contribuem para salvaguardar o nosso património.



## ABSTRACT

This study analyses the tradition of pottery in the Fonte Lima community and encompasses both the tangible and intangible aspects of culture inherent in its production.

The decaying situation faced by this tradition, coupled with the need of understanding the processes of its generational transmission, motivated this research, in order to better understand, promote and preserve. This research also seeks to promote a reflection on the pedagogical potential of local traditions in art education.

Its methodology is based on a qualitative perspective, focusing on the ethnographic method and involving field observation and interviews.

The obtained results describe the actions and experiences of the participants in these traditions and allowed for a broader understanding of the relationships in this ritual, as well as the social organisation of the community: the perpetuation of the tradition of making ceramic objects, the solidarity relations between neighbours and the role of pottery in the definition of male and female spaces.

From this research we were able to conclude that this tradition is developed in a family environment and the techniques are passed from generation to generation, a knowledge mainly dominated by women. It is a seasonal activity, complementary to the main economic activities of the community is dependent on the market. With the entry of new products in the national market, the objects have gained new functions. Despite a declining interest among young people in relation to this tradition, there is a willingness to preserve it.

As this investigation focused on the pottery of Fonte Lima's community, further studies are necessary for the description and understanding of other Cape Verdean traditions, that may also contribute to our heritage's preservation.





## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Doutor João Moura Alves, os meus sinceros agradecimentos pela orientação, pela disponibilidade, rigor, aconselhamentos, e empenho na realização deste projeto.

À Direção da Escola Superior de Viana do Castelo, Doutora Luísa Neves e toda a sua equipa, departamento de Artes e comunicação, Doutora Anabela Moura e Doutor Carlos Almeida, pela disponibilidade manifestada ao longo deste percurso.

O IPAD, pelo indispensável apoio financeiro na bolsa de estudos, sem a qual seria difícil a concretização do projeto.

Ao GEED, pelo apoio prestado sempre que solicitado, em especial à fada madrinha Nadir Faria, Doutor Júlio Santos, a Rosa e ao Rui.

As oleiras de Fonte Lima que me acolheram com carinho e amizade, pela disponibilidade em colaborar neste projeto.

Ao Dr. Gaudino Cardoso e os professores Adérito e José Luís pela colaboração no projeto.

Ao meu patrício e amigo João Chante, pelo apoio disponibilizado em Viana do Castelo.

À minha namorada lanese Jandira pela compreensão e dedicação ao nosso Fidel Cidário.

Aos colegas de Cabo Verde e de turma pelos incentivos e partilha durante esta caminhada.

Aos meus tios (as), e irmãos Anderlina e Paulino pela colaboração e incentivo.

Ao Manuel Fonseca e família que me acolheram durante as minhas estadias em lisboa.

A todos os que contribuíram para a concretização deste projeto.

*Que a luz vos ilumine e vos proteja...*



## GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS

**Manducho:** Combustível para fazer a queima; resto de pasto dos animais.

**Caberno:** Camada feita de binde que faz a cobertura das peças, tanto nas laterais como na parte superior do forno.

**Cabaco:** Pedaco de cabaça de “Bli” que funciona como uma espátula para esticar o barro durante o levantamento da peça. É usado para homogeneizar a parede interior das peças, no exterior, ajuda na definição da espessura da parede da peça através de movimentos ascendes.

**Bandeja:** Recipiente de barro para transportar e armazenar água. Outrora usado para mergulhar a “inganha”, “cabaco”, o pano durante a modelagem das peças e a oleira vai lavando as mãos.

**Pau di sobá barro:** Pau usado para homogeneizar o barro após adição de água de mistura. O pau é usado depois de uma mistura da argila com as mãos.

**Pau di pilá barro:** Pau usado para triturar o barro e obter a farinha para fazer a pasta.

**Inganha:** Carolo de milho que serve para alisar a parede exterior das peças, faz a ligação entre as filhós. Também serve para fazer os furos na base no binde.

**Pote di tingui:** Recipiente usado antigamente para fazer tingidura de algodão.

**Buli di barro:** Recipiente para colocar líquidos nomeadamente leite, café e chá.

**Binde:** Utensílio que serve para fazer cuscuz. Tem furos na base para permitir a cozedura da farinha através do vapor.

**Pucarinho:** Utensílio de uso domestica para fazer cozedura dos alimentos.

**Moringue:** Utensílio domestica para transportar e armazenar água.

**Tabulero:** Utensilio de uso domestica para lavar pratos e alimentos.



## ÍNDICE

<b>RESUMO.....</b>	<b>III</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>V</b>
<b>AGRADECIMENTOS.....</b>	<b>VII</b>
<b>GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS.....</b>	<b>IX</b>
<b>ÍNDICE.....</b>	<b>XI</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS.....</b>	<b>XIII</b>
<b>CAPÍTULO I - CONTEXTO DA INVESTIGAÇÃO.....</b>	<b>1</b>
1.1 - Contexto do Estudo.....	1
1.2 - Contexto da realização (Caracterização de Fonte Lima).....	3
1.3 - Problema do estudo.....	5
1.4 - Pertinência do Estudo.....	6
1.5 - Finalidades da Pesquisa e questões de Investigação.....	7
<b>CAPÍTULO II - REVISÃO DE LITERATURA.....</b>	<b>9</b>
2.1- Introdução e Finalidades.....	9
2.2 - Definição de Conceitos-chave.....	9
2.2.1 - Olaria.....	9
2.2.2 - Património Cultural.....	11
2.2.3 - Educação Artística.....	15
2.3 - Olaria Africana: caso de Cabo Verde.....	20
2.3.1 - Olaria e identidade Cultural.....	22
2.3.2 - Tradição e Inovação.....	24
2.4 - Papel da educação artística na preservação patrimonial.....	25
2.5 - Desenvolvimento da cultura das artes e ofícios iniciativas inovadoras ...	27
2.5.1 - Até 1975.....	27
2.5.2 - Pós-independência.....	28
<b>CAPÍTULO III - METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO.....</b>	<b>35</b>
3.1 - Introdução e finalidades.....	35
3.2 - Metodologia de investigação.....	35
3.3 - Amostra.....	37
3.4 - Instrumentos de recolha de dados.....	38
3.4.1 - Observação.....	39
3.4.2 - Entrevistas.....	39
3.4.3 - Registo audiovisual.....	40
3.4.4 - Diário/Notas de Campo.....	41
3.5 - Análise de dados.....	41
3.6 - Considerações éticas.....	42
<b>CAPÍTULO IV - RESULTADOS.....</b>	<b>45</b>
4.1 - Introdução e finalidades.....	45
4.2 - Descrição da tradição da olaria na comunidade de Fonte Lima.....	45
4.3 - Cadeia operatória da produção da olaria em Fonte Lima.....	53

4.3.1 - Seleção e apanha da argila .....	53
4.3.2 - Tratamento e mistura da argila .....	54
4.3.3 - Processo de modelagem .....	56
4.3.4 - Decoração .....	60
4.3.5 - Secagem .....	62
4.3.6 - Cozedura .....	65
<b>4.4 – Promoção e preservação da prática da olaria.....</b>	<b>75</b>
4.4.1 – Papel da escola .....	75
4.4.2 – Papel da educação não formal.....	80
4.4.3 – Papel da formação profissional .....	82
<b>CAPÍTULO V – DISCUSSÃO DOS RESULTADOS .....</b>	<b>87</b>
5.1 - Introdução e finalidades .....	87
5.2 – A perpetuação da aprendizagem da olaria .....	87
5.3 – A organização da comunidade.....	89
5.4 – A olaria e a tradição agrícola.....	91
5.5 – As relações de género na produção oleira.....	92
5.6 - Promoção e escoamento do artesanato em Cabo Verde .....	94
5.7 - Papel da escola na promoção e preservação do património .....	97
5.7.1 – A herança cultural Cabo-Verdiana .....	98
5.7.2 – A olaria no currículo escolar.....	99
<b>CAPÍTULO VI – CONCLUSÕES E PERSPETIVAS FUTURAS .....</b>	<b>101</b>
6.1 – Conclusões.....	101
6.2 - Perspetivas futuras .....	103
<b>CAPÍTULO VI – BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>105</b>
<b>Anexo .....</b>	<b>111</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1 - Ilha de Santiago com a delimitação do concelho de Santa Catarina e a localização de Fonte Lima.</i>	4
<i>Figura 3 - Depósito de argila de "Fundon".</i>	53
<i>Figura 4 - Extração da argila com auxílio de uma faca.</i>	53
<i>Figura 5 - Oleira pilando argila.</i>	54
<i>Figura 6 - Adição de água.</i>	55
<i>Figura 7 - Homogeneização da pasta com as mãos</i>	55
<i>Figura 8 - Homogeneização da pasta com pau de "sobá" barro.</i>	55
<i>Figura 9 - Início de execução de um binde.</i>	57
<i>Figura 10 - Modelação exterior do binde.</i>	57
<i>Figura 11 - Covagem do binde.</i>	57
<i>Figura 12 - Ajustamento da altura e espessura do binde.</i>	57
<i>Figura 13 - Início da execução de um pote. Arredondamento da base.</i>	58
<i>Figura 14 - Colocação da base na posição vertical para se iniciar o levantamento do pote.</i>	58
<i>Figura 15 - "Puxar" a peça e definição da sua espessura.</i>	59
<i>Figura 16 - Modelação do filhós.</i>	59
<i>Figura 17 - Aplicação de filhós.</i>	59
<i>Figura 18 - "Puxar". Oleira definindo a parede exterior do pote.</i>	59
<i>Figura 19 - Oleira a cintar o pote.</i>	60
<i>Figura 20 - Tigela.</i>	61
<i>Figura 21 - Tigela ondulada.</i>	61
<i>Figura 22 - Decoração por desenhos incisos.</i>	61
<i>Figura 23 - Decoração dos vasos.</i>	62
<i>Figura 24 - Vaso e potes cintados a secar.</i>	62
<i>Figura 25 - Vaso a secar.</i>	62
<i>Figura 26 - Raspagem exterior.</i>	63
<i>Figura 27 - Alisamento exterior e acabamento com a "inganha" de milho.</i>	63
<i>Figura 28 - Alisamento exterior de um binde com a "inganha" e água.</i>	63
<i>Figura 29 - Aplicação da água avermelhada.</i>	64
<i>Figura 30 - Peças expostas ao sol.</i>	64
<i>Figura 31 - Peças expostas ao sol com palha a arder no interior.</i>	64
<i>Figura 32 - Material combustível, "bosta de vaca".</i>	66
<i>Figura 33 - Material combustível, "manducho".</i>	66
<i>Figura 34 - Transporte das peças para a queima.</i>	67
<i>Figura 35 - Aquecimento das peças.</i>	67
<i>Figura 36 - Início da construção do forno, divisão.</i>	68
<i>Figura 37 - Arrumação de peças, com "bosta" entre elas.</i>	69
<i>Figura 38 - Oleiras fazendo o "caberno" com os bindes e "bosta".</i>	69
<i>Figura 39 - Início de cobertura do forno.</i>	69
<i>Figura 40 - Cobertura do forno com "manducho".</i>	69
<i>Figura 41 - Gestão do forno, elevação da temperatura através da adição de "manducho".</i>	70
<i>Figura 42 - Vasos mal queimados.</i>	71
<i>Figura 43 - Fogueireiro mal queimado.</i>	71
<i>Figura 44 - Pote com torneira</i>	73
<i>Figura 45 - Pote suportado por um balde.</i>	73
<i>Figura 46 - Vaso com flores secas.</i>	74
<i>Figura 47 - Vaso com plantas ornamentais.</i>	74
<i>Figura 48 - Bandeja.</i>	111

<i>Figura 49 - Pote de tingui.</i>	111
<i>Figura 50 - Buli di barro.</i>	111
<i>Figura 51 - Tabulero.</i>	112
<i>Figura 52 - Prato de barro.</i>	112
<i>Figura 53 - Moringo.</i>	113
<i>Figura 54 - Cabaco.</i>	113
<i>Figura 55 - Inganha de milho.</i>	113
<i>Figura 56 - Pau di pila.</i>	114
<i>Figura 57 - Pau di sobá.</i>	114



## CAPÍTULO I - CONTEXTO DA INVESTIGAÇÃO

### 1.1 - Contexto do Estudo

Na comunidade de Fonte Lima da ilha de Santiago, arquipélago de Cabo Verde, existe a tradição ancestral da olaria, sobre a qual pouco se sabe e pouco se explora a nível da Educação Artística (EA) nas escolas de Cabo Verde, tanto no ensino básico, como no ensino secundário. Neste sentido Cardoso (1997), Antropólogo e Professor, no seu artigo sobre a *cerâmica de Fonte Lima: factor de identidade histórica social e cultural*, chama atenção para a necessidade de uma intervenção política e cultural, visando a sua preservação.

A afirmação e a identificação do Cabo-Verdiano no mundo, através das manifestações culturais, exige o conhecimento da história do país, das suas tradições, e da sua vivência quotidiana. O diálogo entre a cultura e a educação permite um estudo aprofundado dessas manifestações, ampliando a compreensão e a consciência para a defesa das mesmas, enquanto elementos da sua identidade cultural.

A prática artística faz parte integrante da vida quotidiana e é um valioso instrumento de transmissão da identidade cultural da sociedade. Quanto mais amplo o contacto com a realidade cultural envolvente, maior é o sentimento de pertença e de responsabilidade na defesa da herança coletiva. O estudo aprofundado dessa dinâmica cultural e social é fundamental para dotar os professores de conhecimentos adequados à educação patrimonial das crianças e dessa forma ficarem aptos a promover o direito ao desenvolvimento do sentido estético, da criatividade, da imaginação, da faculdade de pensamento crítico e de reflexão, com vista à formação de indivíduos ativos e conhecedores da sua realidade social e cultural.

A economia das ilhas tem-se baseado desde o início do povoamento do arquipélago em 1462, num sistema técnico agro-pastoril, muito incipiente, devido à irregularidade das chuvas, completado pela aquisição de recursos marinhos (Lopes Filho, 2003). A intensa atividade agrícola principalmente nas ilhas de Santo Antão, São Nicolau, Santiago e Fogo, tem produzido alguns produtos de grande destaque no arquipélago, sendo eles, o milho, o feijão, a cana-de-açúcar, a banana, a mandioca, a batata-doce, o inhame, assim como a industrialização de alguns produtos que advêm dos produtos já mencionados, como a aguardente proveniente da cana-de-açúcar, os queijos, a “*manteiga di terra*” e os doces, que eram produtos destinados à exportação,

na era colonial, para o continente europeu e após a independência, em 1975, entre ilhas.

Toda essa dinâmica socioeconómica e cultural envolveu a utilização de suportes materiais relacionados com equipamentos domésticos e alfaías agrícolas ferramentas que contribuíram para a criação de uma variedade de objetos que povoaram a vida quotidiana da comunidade. São diversas as artes que foram sendo desenvolvidas, permitindo que fosse possível trabalhar as fibras de origem vegetal e animal, a urzela, o carriço, o algodão, os chifres, a casca de coco, a carapaça de tartaruga e as peles.

De acordo com Lopes Filho (2003), para compreender a cultura e a organização económico-social de Cabo Verde temos de analisar a sua realidade natural. Tal significa, que a vida cultural das ilhas está intimamente ligada à fisionomia da “paisagem ecológica” expressa num intenso esforço e numa simbiose fortemente influenciada, reciprocamente, entre meio e dinâmica sociocultural.

A irregularidade das chuvas, que deram origem a períodos de fomes e a fraca cobertura vegetal, são alguns dos obstáculos que a natureza coloca ao Cabo-Verdiano. Foi nesta conjuntura que ele colocou toda a sua vitalidade técnica, de modo a adaptá-la ao seu projeto de vida.

Outro aspeto da complexidade do seu “*modus vivendi*”, é a pluralidade da formação da própria sociedade Cabo-Verdiana, baseada na miscigenação entre o branco e a mulher negra. Acrescido da insularidade que segundo Lopes Filho (1983), faz com que cada ilha tenha características próprias, possuindo no entanto elementos que se entrelaçam para enformar a cultura Cabo-Verdiana. Sem dúvida, a insularidade proporciona uma grande diversidade de motivações e multiplica os valores regionais em vários patamares de expressão cultural, unidos por um sentimento de pertença e de partilha comum, fiel à sua identidade cultural.

As mulheres continuam a dedicar-se à olaria, bordados, tapeçarias, tecelagem, tingidura e rendas. Os “panos de terra” continuam a ser executados por homens e mulheres, sendo considerados bens de prestígio e circulando como moeda de troca.

A Olaria de Fonte Lima tem resistido às transformações da sociedade Cabo-Verdiana conservando as técnicas milenares na sua produção, através do recurso a um capital de memórias que recorre às mesmas formas, texturas, cores e funções. Tal devido a fatores favoráveis que as outras comunidades não dispõem, como: (I) Os

mercados da Assomada e da Praia como os principais pontos de escoamento dos objetos, (II) a localização geográfica no nó central da ilha de Santiago, que possui uma enorme massa populacional (43.297 mil habitantes) e é consumidora desses produtos. Tal não significa que a olaria de Fonte Lima, à semelhança dos outros centros de produção, como Rabil na ilha da Boa Vista, Trás-di-Monti e as extintas de Santo Antão e Maio, não tenha corrido risco de extinção.

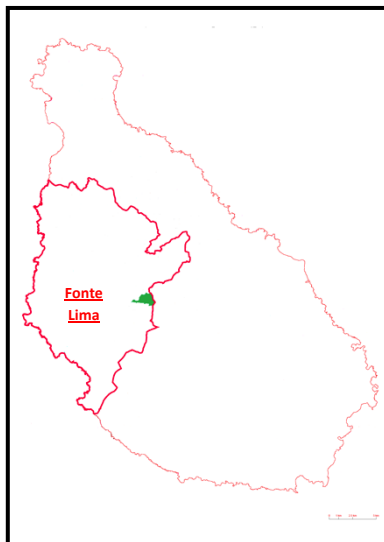
Além desses fatores favoráveis, a evolução tecnológica, a introdução no mercado de electrodomésticos, objetos metálicos, vidros e plásticos, a falta de água e de combustível para a cozedura têm causado o declínio desta e de outras tradições. Esta perspetiva é partilhada por Cardoso (1997). Também há registos que indicam que foi proibida a apanha da argila na comunidade, pelo que as oleiras tinham de percorrer grandes distâncias para conseguirem arranjar o material nas localidades de São Salvador do Mundo, Boa Entrada, Sedeguma e Picos. Tal aconteceu porque Fonte Lima e arredores pertenciam a grandes proprietários. Para além da argila, o algodão o sisal, a purga, e a urzela também suscitavam complicações nesta região.

A capacidade de resistência, a notoriedade da importância socioeconómica e cultural da olaria de Fonte Lima fizeram com que logo após a independência surgissem as primeiras intervenções por escrito, nas revistas culturais, (*Ponto&Virgula*, 1983), (*Framentos*, 1993) e (*Kultura*, 1997), no sentido de chamar a atenção para a preservação desta tradição. Contudo, a olaria de Fonte Lima, ainda carece de estudos etnográficos, etnológicos e antropológicos, nos seus diversos aspetos, pois, como esta tradição não é ensinada nas escolas e muitos desses objetos têm vindo a ser substituídos por outros importados, existe uma forte possibilidade dessas tradições se perderem no tempo. Tal efeito é agudizado pela ausência de iniciativas do governo que promovam este e outros artesanatos, enquanto fatores de desenvolvimento regional, da identidade cultural, como instrumento de divulgação do património cultural Cabo-Verdiano e, consequentemente, como uma área potencial para a criação de emprego.

## **1.2 - Contexto da realização (Caracterização de Fonte Lima)**

Situada no Município de Santa Catarina no interior da ilha Santiago, entre a cidade de Assomada e a Serra, encontramos a comunidade de Fonte Lima, na encosta da bacia dos engenhos, considerada uma ramificação da Cidade, devido à sua proximidade. A comunidade de Fonte Lima ganhou notoriedade na região em

relação às demais comunidades, graças à tradição de trabalhar o barro. Em termos demográficos Fonte Lima conta com uma população de aproximadamente 1.037 habitantes (Gomes, *[et al.]*, 2009) distribuídos por 187 casas individuais.



**Figura 1 - Ilha de Santiago com a delimitação do concelho de Santa Catarina e a localização de Fonte Lima.**

O Município de Santa Catarina, beneficia da sua localização e das características geográficas e morfológicas, possuindo as maiores cordilheiras e picos da ilha, com relevo para a Serra da Malagueta (parque natural) e Pico de Antónia, que se estende ao longo dos extensos planaltos e vales profundos. Com um clima húmido e sub-húmido, Santa Catarina lidera a produção agrícola e pecuária de todo o país.

À semelhança de todo o concelho, na comunidade de Fonte Lima não existem indústrias, sendo a agricultura e a pastorícia as principais atividades económicas. A emigração, a administração e o comércio retalhista no mercado da cidade de Assomada também absorvem alguma mão-de-obra da comunidade. Apesar de serem poucas as pessoas envolvidas na produção da olaria, esta em muito contribui para o reconhecimento da comunidade no cenário regional e nacional.

No concelho de Santa Catarina, encontram-se quase todos os tipos de solo identificados na ilha de Santiago. Nas encostas de Fonte Lima, encontramos grandes

áreas de sequeiro, compostas por quatro tipos de solos: cambissolos eutrícos, castanozemes háplicos, cambissolos líticos e litossolos (Gomes, [et al.], 2009).

Em termos de festas tradicionais, Santa Catarina caracteriza-se por uma grande tradição religiosa maioritariamente católica, pelo que existem várias festas em devoção aos Santos com destaque para *nha Santa Catarina* no dia 24 de Novembro, que desloca crentes de toda a ilha para o Município e emigrantes que vêm dar mais brilho à festa. Em relação a Fonte Lima, para além de comemorar o dia da Santa padroeira da Freguesia, comemora-se o dia de Páscoa com celebração da missa e baile popular na véspera e no próprio dia. As festas tradicionais na região caracterizam-se pelos bailes populares, pelas vendas em tabuleiros ou nas barracas armadas para o efeito com uma abundância de pratos tradicionais.

A eletrificação, as telecomunicações fixas e móveis, a internet, o sinal da televisão e a estrada asfaltada que dá acesso a Fonte Lima provocaram mudanças significativas no comportamento das pessoas, particularmente nas camadas mais jovem, alterando consideravelmente os hábitos da comunidade. Contudo, apesar da evolução social, provocada pelo desenvolvimento rural e a introdução de novos hábitos, “*a fábrica não matou a voz do pilão e do moinho rolando*” (Moniz, 2009, p10).

### **1.3 - Problema do estudo**

Falar da Educação Artística (EA) no arquipélago de Cabo Verde é tocar num dos pontos mais frágeis do seu sistema educativo, pois “*apesar da arte fazer parte integrante da vida de todos os dias e desempenhar um papel fundamental na transmissão cultural e na evolução da comunidade e dos indivíduos*” (Unesco, 2006, p1) há, no entanto, um longo percurso a trilhar visto que o país ainda carece de um inventário das tradições populares e de estudos que determinam os contornos da sua identidade.

Na perspetiva de Varela (2001), temos privilegiado a formação de engenheiros, médicos e outras profissões de prestígio e consideradas úteis, descurando as ciências humanas que possibilitam o estudo dos Cabo-Verdianos. Apesar dos 35 anos como país independente, o seu sistema educativo ainda se baseia em modelos europeus que não se enquadram na realidade Cabo-Verdiana (Varela, 2001).

Em Cabo Verde verifica-se uma necessidade de vivificar as manifestações ancestrais, numa perspetiva de reafirmar a sua identidade cultural, sendo por isso fundamental preservar os testemunhos e valores do seu património. Os trabalhos de Lopes Filho (1983, 1985, 1995, 2003) no campo da antropologia, e de Lopes (2011), sobre a tabanka, confirmam a necessidade e a importância de um maior e melhor empenho no registo da foto memória e das tradições populares de Cabo Verde. Aristides Pereira afirmou mesmo que: *“Dizer que temos uma cultura própria é afirmar a nossa identidade. Essa cultura, essa identidade, são para nós essenciais, que não hesitaríamos em voltar aos sacrifícios de ontem para garantirmos a sua preservação”* (in Lopes Filho, 1985, p9).

Enquanto educadores da área artística e cultural temos constatado que algumas tradições populares do quotidiano Cabo-Verdiano que moldaram os hábitos culturais e sociais do povo das ilhas, ainda carecem de maior atenção por parte dos investigadores, da própria sociedade e dos agentes educativos e culturais. Tal deve-se a três pontos fundamentais: (I) a carência de investigação, (II) a frágil formação dos professores e (III) a fraca divulgação dessas práticas no seio da comunidade educativa e cultural.

Este estudo pretende contribuir para uma reflexão sobre a prática da olaria em Fonte Lima, enquanto fator de identidade cultural, por se tratar de uma das mais antigas práticas artísticas da ilha de Santiago, que desde do seu povoamento, contribui para “caldear” a vida quotidiana dos seus habitantes, no tocante a objetos utilitários e/ou estéticos, sobretudo nas comunidades rurais onde molda a vivência dos seus agentes.

#### **1.4 - Pertinência do Estudo**

A olaria é uma prática artística antiga em Cabo Verde, de origem africana com características milenares, praticadas por outros povos dos continentes Africano e Americano (Lopes, 2006). As técnicas usadas pelos(as) oleiros(as), em geral, não têm sido exploradas em contextos escolares pelos professores que lecionam a EA.

Nos meios rurais, também não se aborda esta prática nas escolas, embora a tradição da olaria tenha vindo a passar de geração em geração, via educação informal, nas comunidades de Fonte Lima, Trás-di-Monti e Rabil. Nesta perspetiva, Cruz (2009,

p15) chama atenção para a “*necessidade de documentar os processos de produção transmitidos de geração em geração*”.

O interesse pelo estudo da olaria justifica-se pela problematização já descrita, para tentar identificar os contornos ritualísticos da olaria de Fonte Lima. As potencialidades e possibilidades que esta forma de arte nos proporciona, do ponto de vista educacional, relacionam-se com:

- (I) Exploração de habilidades motoras na criação de formas tridimensionais;
- (II) Desenvolvimento de competências produtivas e expressivas, a partir do fazer e do desfazer;
- (III) Domínio da tecnologia da olaria;
- (IV) Desenvolvimento do conhecimento e compreensão da história e cultura e importância da olaria no desenvolvimento das comunidades locais e regionais;
- (V) Qualidades terapêuticas que o manuseamento do barro favorece;
- (VI) Educação estética.

Todas estas características fazem da olaria um importante instrumento pedagógico a ser potencializado nas escolas, sem esquecer a sua característica multicultural e transversal que, segundo Milhazes (2005), constitui uma das mais antigas atividades desenvolvidas pelo ser humano, tendo a particularidade de manter inalteradas grande parte das suas características tecnológicas. Para além, de uma atividade artística, a olaria é uma via impulsionadora de produção de riqueza.

A escola está inserida numa sociedade e partilha entre si um conjunto de interesses, pelo que deve promover uma maior interação entre os professores e a comunidade artística de forma a possibilitar a valorização do conhecimento acumulado, de geração em geração, durante séculos. A olaria Cabo-Verdiana, à semelhança de outras, desempenhou o seu papel na criação de objetos utilitários que povoaram a vivência no mundo rural.

### **1.5 - Finalidades da Pesquisa e questões de Investigação**

Considerando que a olaria tem merecido pouca atenção ao nível da educação formal, enquanto recurso pedagógico e fator de desenvolvimento local e de identidade

cultural, este estudo pretende refletir sobre esta prática, tão ligada ao quotidiano dos Cabo-Verdianos. Para tal, são objetivos deste estudo:

- 1- Analisar e documentar a tradição da olaria em Cabo Verde, em específico na comunidade de Fonte Lima da ilha de Santiago;
- 2- Perceber que relação a comunidade de Fonte Lima estabelece com o barro e os objetos que utilizam no quotidiano;
- 3- Refletir sobre o contributo da olaria na construção da identidade local.

Para tentar atingir os objetivos enunciados, propusemo-nos responder às seguintes questões

- a) Como se tem perpetuado a aprendizagem da olaria na comunidade de Fonte Lima?
- b) Como está organizada a comunidade de Fonte Lima em torno desta atividade?
- c) Como se relaciona a olaria com os costumes, hábitos e as tradições agrícolas nesta comunidade?
- d) Porque é que, nesta comunidade, a olaria é desenvolvida apenas por mulheres?



## **CAPÍTULO II - REVISÃO DE LITERATURA**

### **2.1- Introdução e Finalidades**

Este capítulo apresenta uma reflexão crítica sobre os conceitos fundamentais presentes nesta dissertação como a olaria, o património cultural e a EA, confrontando opiniões distintas de diversos autores, à luz da literatura relevante relacionada com este tema.

Num segundo momento é dada uma especial ênfase à olaria Africana em geral e, em particular, ao caso de Cabo Verde, abordando os aspetos peculiares dessa prática, nomeadamente a sua origem, os objetos produzidos, onde se produz e quem os produz. A partir da análise do quadro conceptual sobre os rituais da olaria em Cabo Verde, apresenta-se uma reflexão sobre a olaria e identidade cultural, a tradição e a inovação e analisa-se o papel da EA na preservação patrimonial, assim como no desenvolvimento da cultura das artes e ofícios e iniciativas inovadoras em prol do desenvolvimento local.

### **2.2 - Definição de Conceitos-chave**

#### **2.2.1 - Olaria**

Read (1973) define olaria como sendo “*a mais singela e a mais difícil das artes. A mais singela por se tratar da mais elementar e mais difícil por ser ao mesmo tempo abstrata*”. Esta atividade remonta à pré-história e muito do que se sabe sobre o desenvolvimento da humanidade é graças à olaria, constituindo, por isso, uma das mais antigas atividades artísticas desenvolvidas pelo ser humano, mantendo inalteradas grande parte das suas características tecnológicas.

Neste sentido, Massara (1980) afirma que para se chegar à confissão e transmutação dos metais em muito contribuíram os resultados obtidos pelos oleiros na pré-história, sendo o seu descobrimento um marco importante na história da humanidade. Nesta perspetiva, Read (1973) diz que esta forma de arte está tão unida às necessidades elementares da cultura, que o génio de um povo pode ser encontrado através da sua expressão, pois o seu estudo nos permite conhecer o labor criativo e o percurso do processo histórico de um povo.

Alén (2010) fala da “olaria de um povo” ou “olaria tradicional de um povo” e refere-se a objetos utilitários produzidos por uma sociedade rural sem uso de métodos industriais, com uma aplicação necessária à subsistência e à valorização estética compreendida na “Arte aplicada”, pois *“nasce de um desejo de imprimir cor e divertimento aos objectos de uso diário que se propõem a intencionalidade utilitária”* (Read, 1973, p79).

Nascida de necessidades básicas do ser humano, a olaria está associada à produção de objetos utilitários essenciais à sua sobrevivência, sobretudo à criação de objetos para armazenamento, conservação e transporte de líquidos e à preparação de alimentos, particularmente no mundo rural, como refere Fernandes (2006), onde a olaria sempre cumpriu o seu papel de satisfazer as necessidades básicas do homem procurando sempre associar a função à estética, sendo esta uma necessidade inata do ser humano. De acordo com Alén (2010) é norma fundamental, no mundo da olaria a criação de vasilhas robustas para conservar sólidos ou líquidos, enquanto os objetos destinados ao ato de comer ou beber são normalmente manejáveis e de fácil limpeza.

Neste sentido, Milhazes (2005) refere que a magia da olaria reside na harmonia perfeita entre a funcionalidade e a beleza dos objetos, sendo o seu aparecimento fruto da necessidade coletiva e da exigência em dar resposta às necessidades básicas. Assim, mais do que uma atividade artística, esta tradição é também um grande impulsionador económico. Nesta perspetiva, a olaria enquadra-se no conceito de cultura proposto por Kashimoto, *[et al.]* (2002), que define a cultura como sendo um conjunto de atividades e crenças que uma comunidade adota para enfrentar os problemas impostos pelo meio ambiente, ou seja, interpreta a cultura como um conjunto de soluções originais que uma comunidade cria para se ajustar ao seu meio natural e social, englobando por isso um conjunto de aspetos ligados à vida quotidiana.

Outra característica da olaria é a repetição e a cópia de peças. Como refere Vigué (1997), esta é uma característica milenar. É um facto curioso que quando estudamos a olaria, encontrarmos técnicas e formas semelhantes em povos diferentes e distantes no “espaço e no tempo”. Neste âmbito, Fernandes (2006) diz que a “olaria é criação mas também pode ser imitação”, sendo esta uma das razões pela qual encontramos as mesmas formas de vasilhas e de outros objetos em épocas diferentes e distantes com as mesmas características. Contudo, o oleiro produz de acordo com a exigência do mercado, continuando, por isso, certas peças a serem feitas desde há muitos séculos, tendo-se, contudo, adaptado às novas realidades sociais mudando de designação, de forma e de função. A mesma autora refere que a repetição, neste

caso, é sinónimo de preservação da beleza e de valorização e respeito pela criação da comunidade.

Contudo, segundo Fernandes (2006), se as peças de olaria correspondiam à função pela qual foram concebidas, hoje verifica-se que ao longo dos anos foram substituídas por produtos de outros materiais, sendo o plástico, o metal e o vidro os principais concorrentes, por serem mais resistentes, menos quebradiços e mais baratos. Por esse motivo, hoje, a produção oleira não se resume à satisfação de necessidades utilitárias, mas também, à decoração e sobretudo à memória de uma época, que os (as) oleiros (as) perpetuam ao longo das gerações.

### **2.2.2 - Património Cultural**

Ao longo do século XX, o estudo do património cultural foi alvo de uma atenção relevante por parte dos investigadores. Moura (2002) enfatiza duas ideias principais, a transmissão cultural e transformação cultural. Fruto de uma simbiose entre a atividade humana e o meio ambiente, a discussão do conceito de património continua atual e sem reunir consenso, pois, à semelhança de muitos outros conceitos, o de património continua a ser debatido.

Cabo Verde tem acompanhado esta dinâmica sobretudo no período pós-independência, com maior incidência a partir da década de oitenta. Segundo Martins (2011), a prioridade em legislar sobre o património cultural justificou-se com o facto de Cabo Verde ter vivido durante muitos séculos sobre o domínio colonial, sendo o resgate do património um desafio fundamental, pois é através da sua defesa que se pode valorizar as suas especificidades.

Apesar do trabalho legislativo, Martins (2011) adverte para a necessidade da concretização na prática desta, uma vez que ainda não corresponde às exigências do país que possui um vasto património cultural. Portanto, impõem-se uma reflexão sobre as práticas culturais e artísticas, em Cabo Verde, que moldam a sua identidade cultural, como forma de trazer à luz recursos que podem ser usados em contextos escolares, enquanto instrumentos pedagógicos, relacionados com a memória coletiva.

Segundo o dicionário Aurélio, a palavra património deriva do latim "*patrimonium*" e significa herança paterna; riqueza, na acepção figurativa; ou ainda, complexo de bens (...) suscetíveis de apreciação económica. Neste sentido património cultural é entendido como conjunto de elementos herdados, não no sentido de um bem

deixado por um familiar, mas sim numa visão de herança coletiva, o que implica uma tomada de consciência de todos para a preservação desta herança cultural.

Com a revolução industrial consolida-se a ideia de salvaguarda do património. Contudo é a partir do século XIX que surge uma atenção especial virada para a questão do conceito de património *“ligada aos conceitos de monumentos históricos de qualidade artística e de memória coletiva”* (Lopes Filho, 1983, p220).

O conceito de património esteve muito ligado à ideia de monumento, sendo, na convenção da Unesco (1972), apresentado um conceito mais abrangente, definindo-se o património como o legado que recebemos do passado, possuímos no presente e transmitimos às futuras gerações.

Nesta perspetiva, Lopes (2003) diz que fazem parte do património todo um conjunto de saberes multifacetados e interdisciplinares, que integram a cultura de um povo, as atitudes, padrões de comportamento, tradições orais, música, dança e sentimentos que caracterizam um povo ou sociedade.

Atualmente o conceito de património cultural é dividido em dois, o Património material e imaterial. O património cultural imaterial é definido, no artigo 2º/1 da convenção para a salvaguarda do património cultural imaterial de 2003, como:

*“As práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural. Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana”.*

Reportando para o contexto nacional, como já foi referido, Cabo Verde procurou acompanhar esta demanda internacional em torno do património, alertando para a preservação dos monumentos e outros imóveis e algumas *“peças mais significativas do artesanato, pintura, escultura e artes decorativas, arquivos e bibliotecas, espólios privados, recolha da tradição oral e folclore, análise das técnicas*

*tradicionais, etc*” (Lopes Filho, 1985, p138). Contudo, o mesmo autor diz que existe um número elevado de artefactos que não são conhecidos.

A visão da política cultural não deve ser concebida somente para proteger o que já existe mas também promover a difusão de todas as manifestações culturais, de acordo com as aspirações da população. Assim o programa do governo de 1983 defende que a ação cultural deverá continuar a desenvolver-se no plano da recolha, análise e difusão das tradições orais e no plano do encorajamento à literatura popular e à promoção artística.

Tendo em conta as aspirações governamentais no tocante à preservação e difusão do património cultural do país no 1º Plano Nacional de Desenvolvimento da Primeira República foram, identificados três tipos de intervenção, instalação do Instituto Nacional de Cultura, a preservação do Arquivo Histórico na cidade da Praia; a instalação do Centro Nacional de Artesanato em São Vicente.

O principal objetivo do Instituto Nacional da Cultura (INAC), é *“promover a defesa e a consolidação da identidade cultural nacional, a preservação, valorização e a divulgação do património histórico e cultural de Cabo Verde, dinamizando e desenvolvendo atividades culturais, fomentando e apoiando todas as manifestações do povo cabo-verdiano”*. Artigo 1º do Decreto-Lei nº 99-A/90 de 27 de Outubro.

O artigo 2º da lei nº102/III/90 de 29 de Dezembro define que o Património Cultural Cabo-Verdiano *“é constituído por todos os bens materiais e imateriais que, por seu valor próprio, devem ser considerados como de interesse relevante para a preservação da identidade e a valorização da cultura cabo-verdiana através do tempo”*.

A respeito da preservação do património cultural Cabo-Verdiano, Martins (2011) defende a necessidade de um programa deliberado e sistemático da educação no e pelo património cultural, que chame a atenção de alunos e professores, para a sua identificação e valorização. Segundo Lopes Filho (in Martins, 2011), para se preservar é preciso conhecer-se. Para isso é necessário destacar o papel das escolas na sensibilização das crianças e jovens que são responsáveis para a manutenção do seu património.

Salienta-se ainda, a criação de vários organismos visando a investigação, a preservação e a divulgação do património cultural Cabo-Verdiano, nomeadamente: o Instituto de Investigação e Divulgação Cultural (1975), Instituto Nacional da Cultura (1990), Instituto Nacional de Investigação Cultural (1997), o Instituto de Promoção

Cultural (1997), o Gabinete de Salvaguarda do Património (1999) e o Instituto de Investigação e Promoção Cultural (2004).

Martins (2011) refere que o património, para além de representar a memória coletiva de um povo, pode ser uma fonte de receita económica, nomeadamente na área de turismo cultural. Uma aposta forte no turismo cultural poderá superar alguns problemas económicos, além de confrontar as realidades passadas, perspetivar a compreensão do presente e a construção de um futuro sustentável, visto que a defesa racional de todo um Património Nacional não se alcança apenas com a concretização de objetivos de ordem material.

O património ganha cada vez mais relevo social numa perspetiva de desenvolvimento local, com vista à melhoria de condições de vida das populações. É óbvio que para atingir certo desígnio é fundamental a implementação de atividades produtivas sustentáveis e que simultaneamente valorizem e preservem a cultura local. Neste sentido na convenção do concelho da Europa relativa ao valor do património cultural para a sociedade de 2005, recomendava a promoção da diversidade cultural e estímulo ao diálogo intercultural, constituindo parte do modelo de desenvolvimento económico, baseado nos princípios da utilização sustentável dos recursos. Esta convenção reconhece aos cidadãos o direito de conhecer e usar o património, definido na Declaração Universal dos Direitos Humanos, em particular na vida cultural, sendo o património é visto como um meio para alcançar o desenvolvimento humano.

Contudo, para conseguir tal premissa, Kashimoto, [et al.] (2002) refere que é necessário conhecer em profundidade a identidade cultural como princípio para o desenvolvimento, sendo que a comunidade deve reconhecer esta “autoidentificação cultural” e assumi-la como instrumento do seu próprio processo de desenvolvimento local. Para conhecer a identidade cultural do país deve ser desenvolvida uma pedagogia dirigida sobretudo aos educadores e professores, para que estes fiquem conscientes de um particular panorama vivencial, necessário à promoção de medidas onde a escola é o melhor meio de difusão, como refere Lopes Filho (1985). Estes devem ser portadores de uma consciência ativa, onde alunos e professores serão os principais atores na definição de contornos da nossa cultura, através da formação “estética-pedagógica”, fundamentada nas práticas e na análise dos costumes do nosso povo.

### 2.2.3 - Educação Artística

*“A arte deve ser a base da Educação”*

*Platão (in Read, 2001, p19)*

A educação pela Arte, a Arte na Educação, a EA ou ainda a educação cultural têm sido temas muito debatidos nos últimos anos, embora de acordo com Sousa (2003), muitos dos princípios aplicados no ensino da Arte tenham já sido referenciados por Platão (428 - 347 a.C.), tais como a valorização do lúdico, a espontaneidade, a não diretividade e a liberdade.

Atualmente têm decorrido vários encontros sobre EA. Em 2006 foi realizado um encontro promovido pela UNESCO, onde foram debatidos conceitos de educação artística e os métodos aplicados no ensino da Arte.

Vários autores partilharam a ideia de que a integração da Arte no currículo contribui para o desenvolvimento da imaginação, da criatividade e da sensibilidade estética do indivíduo. A maior discussão residiu na forma como esta pode ser abordada e as finalidades da EA no currículo.

O documento redigido neste encontro salvaguarda que, independentemente do método, o mais importante consiste em partir da Cultura em que o educando está inserido. Este é o melhor ponto de partida para explorar a Cultura em termos multiculturais e assim perspetivar a sua evolução e valor nos diferentes contextos.

Neste sentido, abordar a prática da olaria em Cabo Verde, no contexto escolar das comunidades onde é praticada, vem ao encontro do que Barbosa (1991, p6) propõe: *“Precisamos levar a arte que hoje está circunscrita a um mundo socialmente limitado a se expandir, tornando-se património da maioria, elevando o nível de qualidade da população”*. A esse respeito Duarte (2000), afirma que é necessário que os conceitos se relacionem com as experiências dos indivíduos.

Sobre como abordar o ensino da arte nas escolas, Dias (1994) enumera um conjunto de questões inerentes à sua implementação efetiva nas escolas, como: “Que lugar e papel deve a EA ocupar no currículo?” e “Que ensino queremos para a área artística?”. Para além destas questões é ainda pertinente indagar se a EA visa formar artistas.

Segundo Hernandez (2000), as constantes mudanças nas concepções e práticas da EA são devidas a um conjunto de fatores que vão desde as próprias correntes artísticas e estéticas às tendências educativas e aos valores sociais e culturais de cada época. Rocha (2001) acrescenta, que para além das questões

referenciadas, há ainda o problema da existência de várias definições e funções que a Arte desempenha na sociedade. A Arte pode ser vista como forma de expressão pessoal, como linguagem fundamental da experiência humana, como meio de comunicação, que dá respostas a vários desafios, ou ainda como forma de identificar e transmitir valores culturais.

Nesta perspetiva, o relatório do congresso Ibero-americano de EA (2008), refere que a Arte pode ser ensinada como disciplina autónoma através das várias áreas artísticas, enquanto campo do conhecimento, desenvolvendo assim nos estudantes aptidões como a sensibilidade e o apreço pela Arte. Este relatório refere mesmo que *“as artes são simultaneamente essenciais ao conhecimento humano, e são elas próprias uma das suas substanciações. Como são praticadas por todas as sociedades, e elementos determinantes da Cultura e do desenvolvimento psico-social do indivíduo, elas devem fazer parte integrante de todos os currículos educativos e não como elemento marginal e ou externo ao sistema educativo. Assim, a Educação Artística, (cobrindo a música, plástica, teatro, dança, etc.) deve ser integrada como uma das áreas curriculares essenciais da Educação.”* (p.1-2).

Fortes (2011), fala da necessidade de se efetivar o ensino da Arte nas escolas Cabo-Verdianas, onde se deve incluir os artistas e artesãos, de forma a criar uma maior interação entre a educação formal e a educação não formal, de modo a reforçar os aspetos identitários da cultura Cabo-Verdiana, pois, apesar da Lei de Base do Sistema Educativo nº 113/V/99, no artigo nº 9 sustentar que *“A educação deve basear-se nos valores, necessidades e aspirações colectivas e individuais e ligar-se à comunidade, associando todos os aspectos relevantes da vida e da cultura Cabo-Verdiana”*, isso não se verifica na realidade, devido a um conjunto de fatores também identificados noutros países. Mixinge (2009) identifica alguns problemas que a EA enfrenta em Angola que são comuns a Cabo Verde, como:

- a) A fragilidade ou “inexistência” de um programa de EA coerente com a realidade do país;
- b) Falta de investimento na formação académica em professores de EA em todos os níveis desde do básico ao secundário;
- c) A inexistência de uma “cartografia cultural e artística” no país que provoca um desconhecimento da realidade artística e cultural do mesmo;
- d) Espaços inadequados para a lecionação das áreas da EA.



É, portanto, fundamental perceber a importância que a EA desempenha na formação integral do ser humano. A esse respeito, Moura, [et al.] (2007) e Lopes (2011) referem que a EA pode ter um papel importante na formação cívica dos jovens uma vez que pressupõe o desenvolvimento, a transformação e a mudança em sociedades multiculturais através da consciencialização das novas gerações em relação às práticas culturais.

Segundo Vale (2006), a Arte está presente em toda a história da humanidade, desde os primórdios. É através da Arte que conhecemos as formas de viver dos nossos antepassados. Assim, a Arte é uma necessidade fundamental do ser humano porque ele é tanto capaz de a produzir como de a apreciar. Também Duarte (2000) confirma esta ideia ao sustentar que a Arte sempre esteve presente na vida do ser humano através das diferentes formas e manifestações culturais. O autor refere que são estas manifestações que permitiram o alargamento e o conhecimento profundo dos povos, facultando a ampliação da compreensão da realidade e de comunicação.

Ferraz (2009), descreve esta capacidade criativa do Homem como sendo inata à sua condição, advindo da necessidade que este sempre sentiu em se manifestar e se expressar. Assim, Duarte (2000) refere que ensinar Arte é mais do que proporcionar aos alunos o conhecimento da história da Humanidade e permitir o conhecimento de diferentes manifestações culturais, de realidades diferentes e aprofundar o conhecimento de si enquanto ser humano, é facultar a participação crítica e construtiva na vida social, numa perspetiva de formação multicultural das novas gerações.

Segundo Denardi (2004), é através desse conhecimento que nos tornamos conscientes da nossa existência social e a Arte satisfaz esta necessidade mas, para tal, é preciso a “humanização dos sentidos”. O mesmo autor relembra as funções que têm vindo a ser atribuídas à EA e que têm justificado a sua inclusão nas escolas: Arte como mercadoria, Arte como criação, Arte como forma de conhecimento.

Também Richter (2004), justifica o ensino da Arte com o facto de permitir a compreensão das diferenças culturais e que estas passam a ser vistas como recursos que enriqueçam a formação dos indivíduos e o desenvolvimento do potencial humano e criativo diminuindo assim a distância entre a vida e a Arte. Além disso, ainda possibilita uma ampla e complexa visão sobre o património histórico e cultural da Humanidade (Pilloto, 2008).

Os sucessivos encontros sobre o ensino da Arte também justificam a sua importância no currículo. Por várias razões, quer ao longo da história quer atualmente,

tem-se fundamentado a necessidade da EA para a tomada de consciência e a liberdade. Tanto Rodrigues (2006) como Moura, [et al.] (2007), falam da Arte como um valioso instrumento que contribui para a educação moral e cívica das crianças na educação para a cidadania.

Falar de EA implica falar sobre técnicas de ensino-aprendizagem do ensino artístico, que muitas vezes estão relegadas para “segundo” plano e vistas como uma atividade de lazer ou, como refere Hernandez (2000), marginalizadas no currículo, ou ainda segundo Denardi (2004), como recursos para promover eventos e festividades nalgumas ocasiões.

Eisner (1979) e Barbosa (1991) têm refletido sobre a concepção da EA. Eisner foi precursor de “Discipline Based Art Education” nos Estados Unidos. O autor defende que a Arte é tão importante como as restantes disciplinas curriculares, com conteúdos e métodos próprios. Esta forma de ver o ensino da Arte opõe-se à visão deste como mera experimentação de materiais e momentos de relaxamento. Eisner (1979) defende ainda duas abordagens para o ensino da Arte: uma contextualista e outra essencialista.

Na visão contextualista a Arte é vista como um meio para se conseguirem objetivos instrumentais, muitas vezes não ligados à Arte, mas sim para satisfazer necessidades educacionais da criança e da sociedade. Mason (2001) defende que a EA pós moderna privilegia esta visão.

Segundo Rocha (2001), esta visão considera que a EA contribui para promover o desenvolvimento da percepção, da expressão e coopera na construção da linguagem e da comunicação. Por isso, as metas e os conteúdos dos programas devem estar de acordo com as características dos alunos. A autora reforça a ideia de Eisner de que a EA deve ir ao encontro das necessidades da comunidade e dos problemas que a sociedade enfrenta.

Na visão essencialista a Arte justifica-se por si mesma, sendo a sua presença no currículo necessária, não requerendo justificações nem métodos de ensino. Castanho (1982), Crítica esta visão, por entender que na época em que Eisner desenvolveu esta teoria o estudo não seria suficiente para englobar a diversidade de concepções do ensino da Arte e não ter clarificado os critérios que usou para definir esta classificação. A mesma autora defende ainda que no caso de uma possível classificação das concepções do ensino da Arte, estas teriam de ser claras em termos de explicitar as contribuições que cada concepção pode trazer para o desenvolvimento do ser humano.

Rocha (2001) argumenta que esta visão sustenta que os contributos que a Arte pode trazer à educação são aqueles que só a Arte pode providenciar, por isso justifica, por si só, a sua presença no currículo. Defende que esta deve estar no currículo e ser usada como um instrumento para atingir determinados fins, que só a experiência estética oferece aos alunos, pois a Arte permite uma experiência única de aprendizagem no currículo exatamente por esta especificidade e não por propósitos subalternos ou contributos para o desenvolvimento do ser humano e propõe, a classificação da Arte como intuição sensível e como informante do real.

A “Arte como intuição” valoriza como prática na sala de aula o desenvolvimento da auto-expressão da criança. Já a “Arte como informante do real” vê a Arte como forma de conhecimento.

Segundo Fish (2006), Eisner propôs uma nova ideia na obra *“the Arts and the creation of mind”*, onde defende que existem várias opções para se ensinar a Arte, uma vez que tal depende dos objetivos educacionais definidos para a área e estes variam de acordo com o contexto histórico em que são operacionalizados.

No entender desta investigadora, a nova proposta tem como objetivo principal desenvolver a habilidade dos estudantes em criar, em perceber a Arte e em entender os contextos históricos e culturais, das obras de arte.

Barbosa (1991) inspirou-se nesta abordagem e criou a “metodologia triangular”, que foi muito usada no Brasil e defende três pilares fundamentais para o ensino da Arte: o saber ver, o saber ler (interpretar) e o saber fazer. Esta metodologia propôs a articulação simultânea da História da Arte, da leitura da obra de Arte e do fazer artístico como método de ensino.

A cultura visual é uma outra concepção, que tem como objetivo fazer com que os alunos descodifiquem ideias e valores através da imagem. De acordo com Fish (2006), a leitura de imagens pode constituir-se como um meio para reverter situações de injustiça social e desenvolver a capacidade de usar a Arte como instrumento de entendimento dos valores e condições de vida de sociedades diversas. A EA possibilita o uso da Arte como meio para compreender códigos culturais diversos.

Segundo Rodrigues (2011), como vivemos numa sociedade em constante evolução, há que apostar numa nova ordem prática desta área curricular, como forma de acompanhar e sofisticar a nossa concepção das coisas à luz dos valores e da cultura atual.

Os benefícios que o ensino da Arte podem proporcionar ao aluno são partilhados pela maioria destes autores, que também concluem que não é explorado

todo o potencial educativo da Arte. Contudo, nos encontros sobre EA, tem-se verificado que se começa a efetivar esta prática nas escolas, embora se reconheça também que há um longo caminho a percorrer.

### **2.3 - Olaria Africana: caso de Cabo Verde**

Lopes (2006) justifica o pouco conhecimento que temos sobre a prática da olaria no arquipélago de Cabo Verde, com o facto de os investigadores da cultura material terem dedicado pouco interesse à Arte popular. Posteriormente, Lopes (2011) afirma mesmo que um dos problemas que se coloca à Cultura popular é a sua ausência nos currículos escolares, ou seja, o seu ensinamento processa-se em contexto de educação não formal, correndo, desta forma, perigo de desaparecer.

A olaria praticada no arquipélago de Cabo Verde é considerada de origem Africana, devido às características das formas dos objetos, da decoração e das técnicas de produção, que ainda são praticadas por certos povos no norte de África e da América. São estas características, que se mantêm até hoje, que fazem dela uma das práticas artísticas mais antigas do arquipélago, com rituais milenares (Lopes, 2006).

Esta atividade é praticada em Santiago nas comunidades rurais de Fonte Lima, Tráz-di-Monti, Ribeirão Carriço, Ribeira dos Engenhos (Cardoso, 1997) e mais tarde em São Domingos e apresenta características similares no entanto com algumas particularidades. No tocante à técnica de recolha, tratamento, levantamento das peças, são muito similares enquanto que nas técnicas de cozedura se notam algumas diferenças. Na comunidade de São Domingos são atualmente utilizados fornos elétricos e a gás, enquanto nos outros centros de produção continuam a usar a técnica da queima tradicional a “fogo aberto”, isto apesar de conhecerem o forno tradicional a lenha tanto em Fonte Lima, como em Tráz-di-Monti.

De acordo com Araújo (1993) Lopes (2006), e Grenha, [et al.] (2010), a produção da olaria praticada em Santiago é de carácter sazonal e apresenta-se como uma atividade alternativa ou complementar, de subsistência à prática da agricultura e da pastorícia, que são as principais atividades de rendimento. Neste sentido esta atividade depende muito de um bom ou mau ano agrícola, sendo realizada após as colheitas das culturas de sequeiro (milho e feijão) e do início das chuvas e do período de produção. Assim pode-se definir a olaria como uma atividade doméstica sazonal, uma economia informal num contexto onde as mulheres se definem como eixo de produção material (Grenha, [et al.], 2010).

Desta produção resultam objetos, sobretudo de carácter utilitário, como potes, bindes, vasos, moringues. Contudo, Lopes (2006) e Cardoso (1997) referem que nalgumas comunidades, em paralelo, são produzidas outras peças, como pequenas estatuetas, que servem de brinquedos (sendo na maior parte das vezes feitas pelas crianças e pelos(as) adolescentes) e outros que já não são confeccionados como o penico, o prato, a bandeja, o “pote di tengui”, o “Buli” di barro, o “tabuleiro” (ver figuras 47 a 51, Anexo) que outrora servia para tingir o “pano de terra” e ainda peças como o fogareiro, as xícaras, os pratos e as tigelas que são produzidos apenas por encomenda.

Estas produções são vendidas nas feiras semanais e servem sobretudo para o transporte de produtos agrícolas, água, e para semear plantas ornamentais. À semelhança do que se passa com outros povos, a olaria Cabo-Verdiana cumpre sobretudo a função utilitária, procurando unir o uso, a função e a beleza, tendo dessa união surgido novas formas e novas funções para os objetos.

Se antigamente cumpriam as necessidades básicas do mundo rural, verificamos hoje que, mesmo conservando as formas, estes objetos são tidos como decorativos, isto apesar da concorrência com outros materiais como o metal, o vidro e o plástico, sendo estes mais baratos e resistentes. A produção dos bindes, dos potes, dos moringues (ver figura 52, Anexo) e dos vasos, usando rituais milenares, ainda resistem às demandas da sociedade atual.

Regista-se ainda a extinção da olaria nas ilhas de Santo Antão e do Maio, embora no caso da ilha de Santo Antão esta se tenha reintroduzido, pelo “*atelier mar*”, anos mais tarde, juntamente com a ilha de São Vicente que, de acordo com Lopes (2006), não tinha esta tradição. A introdução desta prática dá-se no pós-independência, através do “*atelier mar*” que começou a formar os primeiros artesãos nesta área e com isto ganhou um novo advento, graças à introdução de novas técnicas, novas matérias-primas locais, assim como a formação inicial para jovens de todas as ilhas, onde alguns continuam a desenvolver esta atividade como artesãos.

No caso da olaria do Rabil, na ilha da Boa Vista, também existiram momentos altos e baixos, chegando mesmo Araújo (1993) a falar na sua extinção. Na ilha da Boa Vista chegou a existir uma escola de olaria na praia de Chaves que, com a independência, entrou em decadência. Na verdade a olaria da Boa Vista resistiu e continua a ser um importante centro de produção oleira no arquipélago que, com a entrada da ilha no circuito de turismo internacional, tudo indica, irá contribuir para a afirmação desta prática enquanto fator de identidade social e económica da ilha.

Araújo (1993) e Cardoso (1997) afirmam que são vários os fatores que contribuíram para a decadência da olaria em Cabo Verde, destacando-se a já referida entrada de novos produtos industriais, a falta de água e de combustível para a cozedura das peças, e a falta de mercado para escoamento da produção.

A ilha de São Vicente, que não tinha uma tradição nesta área, desempenha um papel importante na afirmação desta atividade, graças à sua promoção, no seio de jovens, pelo “*atelier-mar*”. Lopes (2006) afirmava que em São Vicente já se produzia uma cerâmica com características criativas próprias, onde se encontra a pequena estatuária, peças utilitárias de mesa e decorativas e algum figurado, retratando o quotidiano da cultura Cabo-Verdiana. Também Cardoso (1997), referindo-se ao artesão (único homem que faz cerâmica em Santa Catarina) dizia que produzia objetos com aplicação de técnicas e modelos recentes, pós-industriais.

O aparecimento de novos motivos decorativos relacionados com a fauna local e baixos-relevos, a utilização de novas técnicas como as formas em gesso, novos instrumentos, e inovações estéticas mostram que a olaria em Cabo Verde tem crescido procurando assim responder às exigências do mercado.

### **2.3.1 - Olaria e identidade Cultural**

*“As massas são portadoras da cultura, elas mesmas são a fonte e ao mesmo tempo, a única entidade verdadeiramente capaz de preservar e criar cultura”.* (Cabral, 1972, p9)

A posição geoestratégica de Cabo Verde no tráfico de escravos e as características do povoamento das ilhas fizeram de Cabo Verde um laboratório para a formação de uma sociedade baseada na miscigenação entre o senhor branco e a escrava negra, o que facilitou as relações de aculturação e proporcionou a formação de uma sociedade mestiça de (europeus e africanos), com características e valores dos dois povos que lhe deram origem.

A pluralidade da formação da própria sociedade Cabo-Verdiana reflete-se na complexidade do seu “*modus vivendi*”. Outro fator não menos importante para a formação daquilo que definimos como “Identidade cultural Cabo-Verdiana” é a insularidade que, segundo Lopes Filho (1985), faz com que cada ilha tenha características próprias, possuindo, no entanto, elementos que se entrelaçam, para formar a cultura Cabo-Verdiana. Sem dúvida a insularidade proporciona uma grande diversidade de motivações e multiplica os valores regionais em vários patamares de

expressão cultural, unidos por um sentimento de pertença e partilha que coabita com a fidelidade à sua “identidade cultural”.

Segundo Duarte (1998), esta peculiaridade surge de uma profunda miscigenação que permitiu aos Cabo-Verdianos serem praticamente os únicos agentes de transformação cultural em curso, a partir do século XVII. Assim o estudo da “identidade cultural” Cabo-Verdiana implica uma abordagem do tecido étnico-cultural que serviu de nascente à cultura Cabo-Verdiana e deve ser perspetivado nos seus múltiplos aspetos e na interdisciplinaridade, pois, de acordo com Lopes Filho (1985), sendo a cultura traço comum e manifestação da personalidade de um povo, a afirmação cultural é a melhor forma de mostrarmos aquilo que somos.

A olaria faz parte deste “*modus vivendi*” do povo Cabo-Verdiano. Durante vários anos serviu, à semelhança de outras zonas do mundo, para satisfazer as populações, sobretudo no armazenamento, transporte de água e cozedura de alimentos.

Assim, a olaria está intimamente ligada ao quotidiano rural do país. Referindo-se a importância da olaria enquanto fator por excelência da identidade histórico social e cultural de Cabo Verde, Cardoso (1997) diz que além da relevância histórico-cultural, a olaria teve um papel significativo no contexto económico e social de Cabo Verde, tal como o sal, o pano de terra, a urzela, o algodão, entre outros, por isso merece a devida defesa e preservação desta tradição.

A produção da olaria é mais do que a mera produção dos objetos utilitários e deve ser encarada como um fator de desenvolvimento económico e de identidade cultural, na medida em que existe um conjunto de relações materiais e espirituais, muito dinâmicas, entre o ser humano, a técnica e a matéria que suportam a sua produção e utilização.

O conhecimento da identidade cultural servirá não só para transformar o Cabo-Verdiano cada vez mais bem preparado para entender o mundo real atual em que vive mas também encontrar-se com o seu passado, de forma a se identificar com as suas próprias raízes, numa perspetiva de reafirmação da identidade cultural Cabo-Verdiana. A fruição da riqueza cultural, a que estamos ligados, é um dos fatores para essa valorização.

### 2.3.2 - Tradição e Inovação

Ao analisarmos a dinâmica das sociedades atuais, nos planos social, económico, cultural, religioso e moral, verificamos transformações nos mais diversos aspetos da vida quotidiana. É neste sentido que o progresso altera o comportamento humano e substitui padrões de cultura. Apesar da necessidade social em acompanhar o desenvolvimento, não se pode esquecer o valor da herança cultural.

A exigência dos mercados provoca a adaptação tendencial da oferta à procura e os produtos artesanais estão abrangidos por esta demanda. Os objetos artesanais passam a ser feitos de acordo com os critérios dos consumidores, e cada vez menos, segundo critérios dos produtores culturais. Fenómenos como a moda, a concorrência e os desejos dos clientes, fazem com que a produção cada vez mais se afaste dos “modelos originais” (Durand, 2007) e (Esteves, 2009).

Neste sentido, Esteves (2009) diz ser fundamental reconhecer o papel que a inovação e a criatividade podem desempenhar neste sector. A aproximação das artes e ofícios ao *design* pode permitir uma redefinição das identidades culturais dos atores sociais, nomeadamente no modelo como os diferentes grupos se afirmam culturalmente e profissionalmente.

À semelhança do diagnóstico sobre o sector artesanal em Portugal, onde se reconhece a *“necessidade de estimular a criação, modernização e desenvolvimento das unidades artesanais, com vista a melhorar a qualidade, originalidade, rentabilidade, estabilidade, gestão e competitividade dos produtos artesanais, tendo que para isso conjugar tradição com modernidade na concepção do espectro amplo do domínio de actividades dos ofícios e das microempresas artesanais”* (Antunes, 1999, p21).

Esteves (2009) refere que, por outro lado, a inovação pode acarretar alguns inconvenientes à comunidade através de modelos muitas vezes desfocados da realidade sócio cultural, que na maior parte das vezes, conduzem ao processo de aculturação. Por isso deve-se procurar uma harmonia entre a tradição e a inovação, sem perder os valores legados pela tradição que o torna autêntico e o diferencia dos demais, pois são estas características que asseguram a continuidade da identidade cultural. Há necessidade de estudar as práticas artísticas como um processo e não como um resultado final, uma vez que os produtos refletem relações sociais, sendo fundamental o estudo dos mesmos, com uma intervenção que vise não se adulterarem os valores culturais.



De acordo com Antunes (1999), numa perspetiva de conceber um novo conceito para o sector artesanal, é essencial ter em consideração aspetos relativos à inovação, o que remete para a introdução de novos processos de produção, de circulação e consumo dos produtos e por outro lado para a alteração das formas de gestão nomeadamente na natureza, condições de trabalho e ampliação da diversidade de produtos e dos mercados a que estão associados.

Neste sentido, Lopes Filho (1985) chama a atenção para o papel do estado em perpetuar a tradição no que existe de mais positivo no reforço da identidade cultural. A “memória coletiva” de Cabo Verde é um expressivo testemunho do viver da sua gente, porque documenta experiências de um quotidiano, onde se poderão captar valores autênticos que revelam a evolução sociocultural e económica do seu povo.

Segundo Karp, [et al.] (1991), se a cultura é para ser conservada, então tem que sobreviver. Para tal, os seus “portadores” devem ter poder para praticar essa cultura, revê-la, transformá-la e adaptá-la a novas circunstâncias de mudança, de forma a serem encontrados novos significados para práticas antigas e antigos significados para práticas novas.

Portanto, numa nova visão sobre as artes populares, vistas como fundamentais no sector da economia, da criação de emprego e do empreendedorismo com vista ao desenvolvimento integrado, é crucial a conjugação das práticas tradicionais com novas formas de apresentação, de divulgação e de comercialização e uma forte ligação à educação que consciencialize o povo para a necessidade de entender os modos de vida e os valores como dinâmicos.

## **2.4 - Papel da educação artística na preservação patrimonial**

Somos um povo jovem com apenas 37 anos de soberania, mas com 552 anos de história e, ao longo destes 5 séculos de domínio português, foi construído um legado que continua a fazer parte do nosso quotidiano. Todo este legado, fruto da forte miscigenação entre Europeus e Africanos, conferiu ao Cabo-Verdiano um conjunto de aspetos sociais, económicos, educacionais e culturais que continuam presentes na sua forma de vestir, na alimentação, na habitação e na organização social.

A escola é o espaço por excelência para refletir sobre este legado, embora os espaços de educação não formal também tenham esta missão, com destaque para os museus. Contudo, concordamos com (Moura, 2000), quando refere a falta de colaboração entre escolas e museus.

Neste sentido, Duarte (1993) afirma que a escola estabelece relações constantes com o meio onde se localiza, pelas abordagens interdisciplinares que desempenham um papel preponderante da promoção de valores ao crescimento harmonioso do indivíduo.

Telmo (1986) refere que é na procura do estabelecimento da relação escola-comunidade que se conhece os elementos do património local, pois, a ligação afetiva com os objetos do dia-a-dia, proporciona uma segurança necessária e um ambiente estável para o desenvolvimento do aluno.

*“Cada geração tem a importante tarefa de transmitir à seguinte, nas melhores condições, o legado artístico-histórico das gerações anteriores. Qualquer indivíduo deve assumir a responsabilidade de defender, conservar e transmitir os bens da coletividade a que pertence”* (Telmo, 1986, p7).

Neste sentido, abordar o património nas escolas é uma necessidade, uma vez que fortalece a relação dos indivíduos com os bens culturais e cria o sentimento de pertença e de responsabilidade na valorização e na preservação do mesmo.

A mesma autora defende que é fundamental que o professor esteja atento e que tenha um conhecimento aprofundado das características locais, de modo a sensibilizar o aluno para a conservação desses valores culturais. Nesta perspetiva a EA, através da experiência estética e artística proporciona a criação e a expressão pela vivência e pela fruição do património, contribuindo desta forma para o desenvolvimento da sensibilidade e para a formação integral do aluno, nas mais diversas dimensões: cognitiva, afetiva e motora.

Em Cabo Verde o órgão responsável pelo património é o Instituto de Investigação e Património Cultural. Este organismo tem procurado concretizar o processo de resgate do património, assim como a sua divulgação à comunidade educativa, através do Museu Etnográfico da Praia, onde é divulgada a Cultura Cabo-Verdiana. A atual lei de base do sistema educativo considera fundamental estimular a preservação e reafirmação dos valores culturais e do património nacional, pois estes contribuem para o conhecimento e desenvolvimento do espírito de respeito pela diversidade cultural.

Martins (2011) defende que o património cultural enquanto herança coletiva recebida dos nossos antepassados, apropriado e transmitido para garantir a sua continuidade, é uma obrigação de todos, na medida em que ele não constitui propriedade individual, mas sim coletiva. Este autor reconhece que para garantir esta premissa, primeiramente, há que existir a vontade política e uma educação patrimonial

com bases sólidas, capazes de proporcionar o interesse para a preservação dos bens patrimoniais.

Nesta perspectiva, Grinspum (2000) refere que o objetivo da educação patrimonial é explorar e utilizar todo o potencial que os bens preservados oferecem como recursos educacionais, desenvolvendo as habilidades de observação, análise, atribuição de sentidos, contextualização e valorização do património.

Assim, há que apostar fortemente na educação patrimonial, sobretudo na camada jovem, e na articulação entre os conteúdos curriculares e a lei do património. A aplicação contextualizada dos conceitos de património em EA pode contribuir para a formação da consciência dos alunos sobre a responsabilidade para com a preservação do património.

## **2.5 - Desenvolvimento da cultura das artes e ofícios iniciativas inovadoras**

### **2.5.1 - Até 1975**

A situação de Cabo Verde como país colonizado impunha que os valores culturais dos colonos prevalecessem sobre os valores nacionais, por isso o modelo de educação visava difundir a cultura Portuguesa em detrimento das raízes da cultura Cabo-Verdiana. Contudo, este não evitou que o povo das ilhas não tivesse participado no processo social e cultural, pois souberam guardar e transitar valores e tradições proibidas pelos colonizadores. São elucidativos os casos do Batuke e da Tabanka que durante séculos foram proibidos e reprimidos (Moniz, 2009), (Lopes, 2011) e (Martins, 2011).

As primeiras iniciativas organizadas de promoção da cultura Cabo-Verdiana datam de 1954, com a criação do Centro de Cultura de Cabo Verde, (portaria nº 4584/54), que tinha como objetivo o desenvolvimento de atividades culturais, científicas, artísticas, literárias, e históricas. Apesar de se reconhecer que não havia na província um organismo próprio capaz de desenvolver e orientar as atividades culturais, este centro continuou com a divulgação cultural da metrópole.

Em 1955 o Ministério do Ultramar reconheceu a qualidade das rendas e dos bordados de Cabo Verde e criou uma agência de aquisição e venda desses artigos: no Porto Grande, ilha de São Vicente e no aeroporto da ilha do Sal, como forma de desenvolver e internacionalizar os referidos produtos, pois estes tinham um impacto considerável na economia familiar.

O Centro de Cultura de Cabo Verde foi extinto em 1961 quando passou a chamar-se Centro de Estudos de Cabo Verde, (Decreto-Lei nº 43 564), o que pressupunha promover o estudo e a investigação de todos os aspetos da vida do povo das ilhas, visando o incremento da melhoria das condições de vida e do bem-estar. O Centro estava sobre tutela do organismo provincial da junta de investigações do ultramar e funcionava mais como uma extensão da atividade cultural da metrópole no arquipélago, do que como um espaço que proporcionasse o estudo da cultura Cabo-Verdiana.

Neste centro lecionava-se o curso elementar agrícola, e na disciplina de Língua e História da pátria recomendava-se o estudo *“das tradições e usos locais em redações, que devidamente corrigidos, possam até ser a base para um estudo mais apurado da etnografia local”* Portaria nº21 782 de 12/03/66: 248.

Nas vésperas da independência criou-se em Maio de 1975 a Comissão de Investigação e Divulgação Cultural, onde o poder colonial assumia que todos os aspetos da vida do povo de Cabo Verde e sua cultura foram durante séculos reprimidos, marginalizados e desvirtuados da realidade e que as medidas tinham conduzido à alienação cultural.

Neste sentido, reconhecia-se a urgência em imprimir um novo modelo onde a cultura Cabo-Verdiana reencontrasse a sua autenticidade, que fosse um dos pilares das aspirações do povo das ilhas, enquadrada na situação histórica do arquipélago. De realçar que nesta altura a independência era um facto irreversível, apesar das tentativas de Portugal persuadir a comunidade internacional, adotando várias medidas como forma de não alienar das suas possessões em África (Moniz, 2009). Portanto, a criação deste centro surgiu com esse sentido, visto que as iniciativas até então propostas nunca se efetivaram na prática.

### **2.5.2 - Pós-independência**

No período pós-independência muitos países, como Cabo Verde, aderiram aos modelos desenvolvimentistas europeus que, na maior parte dos casos, não se enquadram na sua realidade socioeconómico e cultural. Estes países prescindiram da adequação destes modelos à realidade envolvente, condicionando assim o lançamento de bases para um sistema de desenvolvimento sustentado.

Esses modelos muitas vezes conduziram a *“anacronismos, tornando-se necessários estudos aprofundados dos contextos socioeconómico e das forças*

*culturais vigentes, com acumulação e informações através de diversos métodos, a compreensão dos modos de vida nos seus múltiplos aspectos, sem desconsiderar vontades políticas”* (Moniz, 2009, p31)

Estes modelos de desenvolvimento abarcam todos os sectores da sociedade incluindo a Escola e a Cultura. Moniz (2009), no seu estudo sobre *Africanidades versus Europeísmo: pelejas culturais e educacionais em Cabo Verde*, critica o modelo de desenvolvimento adotado em Cabo Verde. Segundo este autor, no caso da educação, houve uma melhoria e uma maior facilidade no acesso, embora tenha continuado igual ao modelo colonial, desfasado da realidade. Currículos eurocêntricos e manuais que, na maior parte dos casos, se debruçam sobre problemas que não se enquadram na realidade do país, em nada contribuindo para a formação do cidadão Cabo-Verdiano, entrando em contradição com o discurso “libertador”, que tinha como pressuposto mobilizar o povo para uma nova concepção de vida que se centrava na perspectiva de construir uma nova identidade.

Após a independência, numa perspetiva de valorização das raízes culturais Cabo-Verdianas, então consideradas degradadas, o governo de então considerava fundamental a difusão de toda a experiência acumulada no domínio do artesanato, para que esta fosse transmitida às novas gerações, de forma a que contribuísse para o processo de transformação do país, reforçando o sector social, económico e educacional. A partir deste diagnóstico implementaram-se um conjunto de medidas como forma de aproveitar o potencial da cultura Cabo-Verdiana, tal como o Centro Nacional de Artesanato em 1977, (decreto-lei nº 103/77, art. 2), sediado no Mindelo, com o principal objetivo de investigar, formar, estimular e desenvolver as diferentes formas de artesanato existentes em Cabo Verde. O Centro funcionou até Outubro de 1997 e, durante este período, desenvolveu várias ações, com o intuito de cumprir os objetivos pretendidos, incidindo nas áreas de tecelagem, tapeçaria, batike, pintura e estudos de rendas e bordados. Muitos dos artesões que continuam a sua atividade artesanal nestas áreas foram formados no centro.

No sector privado destaca-se o “*atelier mar*” artes e ofícios, fundado em 1979, com o objetivo de revalorizar a cerâmica, a formação profissional, e a promoção cultural, através de iniciativas de animação cultural. Para além da cerâmica vem disponibilizando vários cursos profissionais como a serigrafia, carpintaria, design gráfico e de equipamento, design de habitação e fabricação de materiais, gestão artística e cultural, manutenção de equipamentos hoteleiros e introdução à tecnologia de trabalhar a pedra.

Para além de São Vicente, a sua atuação estende-se à ilha de Santo Antão, onde tem desenvolvido o artesanato e outras atividades de produção alternativa, sobretudo na comunidade de Lajedos, para valorizar as potencialidades locais numa perspectiva de economia solidária, como forma de debelar as necessidades sociais e culturais existentes.

O Programa do governo de Cabo Verde, de 1981/1985, propunha, no domínio da cultura, assegurar a salvaguarda da identidade cultural Cabo-Verdiana, tendo em vista o reforço da solidariedade nacional, a formação do homem novo (elemento atuante na edificação da nova sociedade), a luta contra a alienação e o aprofundamento da consciência nacional. Assim visava *“promover o desenvolvimento cultural e o acesso à cultura das mais amplas camadas das organizações de massas e de participação popular; a construção de centros de animação cultural e social e de bibliotecas; a inventariação, divulgação e preservação do património cultural nacional; a investigação cultural e histórica; o apoio às atividades artísticas e culturais e do intercâmbio cultural”* p. 43-44.

Segundo Martins (2011), o governo de Cabo Verde via na cultura um pilar estruturante da política de desenvolvimento do país. *“A nova política de desenvolvimento cultural procura combater a alienação cultural e contribuir para a construção de um futuro melhor, de progresso baseado no conhecimento multifacetado e no equilíbrio entre os valores individuais imprescindíveis à realização da pessoa humana e do bem-estar social” (II Plano Nacional de Desenvolvimento, 1986-1990, p. 183).*

Com o objetivo de dinamizar o desenvolvimento da cultura e da expressão artística do povo das ilhas o governo, como forma de estimular a criatividade e encorajar a pesquisa e a contínua promoção das iniciativas, instituiu, em 1986, alguns prémios destinados a galardoar as melhores obras nas áreas da literatura, escultura, artesanato, pintura e música, nomeadamente os prémios “Claridade”, “Jorge Barbosa”, “Pedro Cardoso”, “Eugénio Tavares”, “B. Leza”, “Jaime Figueiredo” e “Fonte Lima”.

Para além destes, foram ainda criados, em 1989, os prémios “António Carreira”, “Aurélíio Gonçalves”, “Carlos Alberto Martins – “KATCHÁS”, “Luís Rendal” e “Bibinha Cabral”. Todos tinham como objetivo incentivar a promoção da cultura Cabo-Verdiana.

À medida que se foi consolidando a independência, e com ela a cultura Cabo-Verdiana, exigia-se uma nova dinâmica cultural que impulsionasse as manifestações do espírito criativo do povo das ilhas. Assim, com o objetivo de promover a defesa, a

consolidação da identidade cultural, a preservação, a valorização e a divulgação do património histórico e cultural de Cabo Verde, foi criado o Instituto Nacional da Cultura (1990).

O modelo de desenvolvimento cedo mostrou ser inadequado à realidade do país, primeiro por ser um modelo eurocêntrico e depois, por causa de uma elevada expectativa criada com a independência, que cedo mudou radicalmente com a instauração do regime de partido único. Moniz (2009) refere que a imposição de políticas públicas que não tomavam em consideração os modos de vida e costumes da população, suas práticas sociais, seus hábitos culturais e sobretudo as suas expectativas de vida, levou ao crescimento da tensão entre o governo e o povo. No tocante a atividades culturais, criaram-se os chamados “grupos de base” que faziam o elo de ligação entre o estado e o povo e ajudavam no controlo das forças sociais. Com o passar dos anos começaram a surgir vozes contra o regime e, em 1991, foram realizadas as primeiras eleições pluripartidárias em Cabo Verde, sendo almejada a afirmação da política cultural no país.

Nessa altura, considerando inadequado o modelo adaptado que tinha conduzido à degradação do artesanato rural, a crise socioeconómica, o orgulho cultural fragilizado, novos hábitos de consumo importados e a ausência de políticas culturais para a dignificação das tradições locais, o governo propôs reformas no sector, com ênfase para a formação de jovens quadros. Assim criou, em 1994, o curso de artes e ofícios, na Escola Comercial e Industrial do Mindelo, onde contemplava a cerâmica, as artes gráficas e as artes dos tecidos.

Nesta década a cultura Cabo-Verdiana entrou numa nova avalanche no domínio da preservação cultural, criando o Instituto Nacional de Investigação Cultural e o Instituto de Promoção Cultural que visavam, entre outros objetivos, promover o estudo das diversas formas de artesanato Cabo-Verdiano, como forma de expressão de cultura, com vista à sua identificação conservação fomento e renovação.

Como forma de permitir uma maior preservação, defesa e promoção da cultura Cabo-Verdiana, foi criado o “Fundo Autónomo de Apoio à Cultura”, em 2002, para prestar auxílio financeiro a projetos nos diversos ramos, da cultura à criação individual e coletiva, circulação de bens e de obras culturais, em resumo, ao financiamento de projetos de investigação de carácter cultural. Como forma de valorizar o produto artesanal nacional impôs-se o selo de qualidade. Este projeto, apesar de criado em 2003, só foi aplicado em 2012.

Como forma de promover o turismo cultural com elevado valor, o programa do governo de Cabo Verde, de 2011-2016, assumiu que a Cultura é um elemento fundamental neste processo e um importante vetor económico. A nova dinâmica imprimida no Ministério da Cultura com a criação do PLEI-Cultura (plano estratégico intersectorial da cultura) que compreende um conjunto de medidas que visam enfrentar alguns desafios da cultura Cabo-Verdiana, como a implementação, em 2011, da feira nacional de artesanato, do fórum nacional de artesanato e do mercado nacional de artesanato, juntamente com a efetivação do selo de qualidade e certificação dos produtos artesanais genuínos (Created in Cabo Verde) (Fig. 2), o banco da cultura que financia projetos culturais, o estatuto de vendedor de produtos artesanais e a reabertura do centro de artesanato e design, espelham um compromisso com a valorização do contributo que a cultura pode ter no desenvolvimento do país.



**Figura 2 - Selo de qualidade dos produtos artesanais de Cabo Verde.**

Como qualquer processo de desenvolvimento nacional não assenta somente em recursos naturais e infraestruturas, por ser fundamental a preservação do património cultural, dos valores, das crenças, das tradições e dos costumes, o PLEI-Cultura é visto como um instrumento valioso e uma oportunidade para incrementar políticas em vários sectores da vida dos Cabo-Verdianos, como a criação de emprego e a proteção do ambiente e da educação.

De realçar que Cabo Verde se tem preocupado mais em legislar sobre a divulgação e promoção, sendo contudo fundamental a defesa de todo o património cultural, seja ele material ou imaterial. Essa defesa exige o conhecimento deste património, pois para preservar é preciso conhecer e para conhecer é preciso investigar em todos os domínios da vida cultural do país, e assim perspetivar uma intervenção no sentido da contribuição da Cultura para o desenvolvimento.



O desenvolvimento da Cultura, visto como um processo, divide-se em várias fases e obriga o empenho e dinamismo dos agentes sociais, sendo essencial à função que cada um desempenha na sociedade.

Note-se que todo o trabalho que tem sido desenvolvido neste sector muitas vezes não tem continuidade na prática ou não é efetivado. Apesar dos vários apelos há uma maior atenção para a cultura enquanto fator de desenvolvimento social. Atualmente cada vez mais se reconhece a importância da Cultura enquanto fator de desenvolvimento global, devido ao crescimento e à participação dos bens culturais no comércio mundial. Do mesmo modo se assiste a uma maior preocupação com a proteção da diversidade cultural.



## **CAPÍTULO III - METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO**

### **3.1 - Introdução e finalidades**

Este capítulo descreve a metodologia utilizada neste estudo. Justifica-se a escolha do método etnográfico, uma metodologia predominantemente qualitativa e fundamenta-se todas as opções tomadas. As técnicas e instrumentos de recolha de dados, a descrição da amostra, os métodos de análise de dados e as questões éticas são também abordados neste capítulo.

### **3.2 - Metodologia de investigação**

De acordo com Sampieri, *[et al.]* (2006), a investigação visa por um lado solucionar problemas (pesquisa aplicada) e por outro produzir conhecimento (pesquisa básica). Este estudo enquadra-se na pesquisa básica procurando conhecer os rituais da olaria na comunidade de Fonte Lima, em Cabo Verde.

Tendo em consideração os objetivos deste estudo, entendeu-se que este deveria ter uma perspetiva essencialmente qualitativa.

A investigação qualitativa compreende um conjunto de métodos. Para melhor atingir os objetivos propostos optou-se por um estudo interpretativo sustentado pelo método etnográfico que, de acordo com Carmo, *[et al.]* (1998) implica uma extensa recolha de dados de forma naturalista, sem que o investigador interfira nas situações observadas. O método etnográfico permite obter uma visão holística de fenómenos, levando em conta todos os componentes de uma situação e das suas interações e influências recíprocas (Lopes, 2011).

O estudo cumpre os requisitos que Genzuk (1993), identificando como princípios fundamentais da pesquisa etnográfica os seguintes componentes:

- I. **O naturalismo**, pois este estudo decorreu no ambiente natural, permitindo uma melhor compreensão do comportamento humano perante as rotinas do dia-a-dia, do contacto direto entre o investigador e o informante, no seu habitat natural, a aldeia de Fonte Lima, na ilha de Santiago, em Cabo Verde.

- II. **A compreensão**, porque para que o investigador consiga explicar os factos deve compreender as perspetivas culturais em que se baseiam. Pequenos grupos desenvolvem distintas formas de ver o mundo, sendo preciso que tal seja primeiro compreendido por aqueles que pretendem explicar a cultura desses grupos e ter um conhecimento prévio do objeto de estudo, antes de avançar para explicações sobre as ações dos seus membros.
- III. **A descoberta**, já que a concepção da investigação etnográfica é vista como um processo indutivo. O investigador parte para a investigação sem preconceitos, para evitar o enviesamento do estudo com a sua visão exterior dos factos. O investigador entra no terreno com uma hipótese e no desenrolar da pesquisa no terreno de acordo com as observações, vai verificando, ou não, a sua veracidade.

Para se efetivar a pesquisa no terreno, procedeu-se a um período de reconhecimento. Nesta fase o investigador preocupou-se sobretudo em fazer uma maior aproximação à comunidade através de conversas informais, como forma de estabelecer uma relação aberta com os possíveis informantes. Esses momentos serviram para fazer as primeiras observações, que revelaram muitos aspetos que foram registados através de fotografias e notas de campo que depois foram objeto de exploração nas entrevistas. Como forma de permitir uma maior aproximação à comunidade, foi contactada a Câmara Municipal de Santa Catarina no sentido de agilizar os primeiros contactos com a comunidade.

Segundo Geertz (1973), na visão antropológica social e cultural, a etnografia é vista como a descrição de um sistema de significados de um grupo. A pesquisa não segue padrões rígidos e estanques, mas desenvolve-se a partir da descoberta no contexto social e natural, numa visão holística dos fenómenos, tendo em consideração todos os aspetos de uma determinada situação e interações. Portanto fazer etnografia é descrever. Este processo começa com a observação para depois descrever e interpretar os factos observados e é a descrição que dá corpo ao texto etnográfico.

O mesmo autor refere que a descrição é um trabalho denso, ou seja, uma descrição microscópica, minuciosa e detalhada dos factos observados, que nos permite interpretar em profundidade estes mesmos factos.

Augé, [et al.] (2005), refere que, a pesquisa etnográfica implica um longo trabalho no terreno, onde o investigador participa na vida quotidiana da cultura que pretende estudar, sendo necessário uma boa observação e o registo dos factos desenvolvidos pelos sujeitos com o intuito de captar os seus “ pontos de vista” sobre os factos. A longa estadia no terreno permite ao investigador distinguir o que é informação daquilo que não passa de ruído de circunstância. Neste sentido o investigador residiu, durante 2 meses, próximo da comunidade de Fonte Lima, como forma de permanecer o maior tempo possível na comunidade e assim acompanhar de perto todas as ações das informantes.

Nesta perspetiva Spradley (1979), afirma que o trabalho de campo, envolve o estudo disciplinado de como as pessoas aprendem a ver, ouvir, falar, pensar e agir de forma diferente, tendo como base a comparação a contextualização, e a interpretação de um grupo social, com base em documentos que contextualizam a história, a demografia, as ações políticas, as tendências económicas e o sistema sociocultural de uma comunidade, por meio da observação participante, pois, auxilia a compreensão do contexto em que se dão os acontecimentos.

Neste sentido o investigador procurou uma grande aproximação com a comunidade, para que se pudesse inteirar de todos os aspetos relativos à sua vida quotidiana. A criação de uma relação muito próxima, aberta, de muita amizade e cumplicidade foi a “chave” para a concretização da pesquisa no terreno.

### **3.3 - Amostra**

Para Sampieri, [et al.] (2006), num estudo qualitativo a amostra é uma unidade de análise ou grupo de pessoas, contextos ou factos, sobre os quais se recolhem os dados representativos do universo, e quando o universo é demasiado grande para ser observado na totalidade, deve-se proceder à seleção de elementos pertencentes a esse universo, que representam a população na totalidade.

Nesta investigação a amostra é composta por três das dezassete oleiras em ativo na comunidade, sendo estas escolhidas segundo os seguintes critérios: as oleiras com mais anos de experiência nesta prática; as que têm a olaria como principal atividade de rendimento familiar e as que aprenderam esta atividade no ambiente familiar.

Duas das oleiras têm mais de 40 anos de experiência nesta prática, sendo consideradas as “mestres” e a mais nova oleira da comunidade é a única que produz durante todo o ano.

Este estudo envolve ainda um antropólogo residente na região de Santa Catarina, responsável pelo pelouro da cultura e da educação do referido município e dois professores de Educação Visual e Tecnológica, que lecionam no Liceu Amílcar Cabral e na Escola Técnica de Santa Catarina, instituições educativas mais próximas da comunidade de Fonte Lima. A seleção dos professores que participaram neste estudo foi feita pelas próprias escolas, tendo sido selecionados aqueles com maior experiência de lecionação e que concordaram em fazer parte deste estudo.

### **3.4 - Instrumentos de recolha de dados**

A recolha de dados é uma etapa fundamental da investigação. De acordo com Carmo, [et al.] (1998), na investigação qualitativa o principal instrumento de recolha de dados é o próprio investigador uma vez que a fiabilidade e validade dos dados dependem muito da sua experiência, conhecimento e sensibilidade.

Na pesquisa etnográfica a recolha de dados consiste na descrição detalhada e completa das atividades, situações, interações, imagens, atitudes, crenças e emoções observadas, sejam particulares ou coletivas. Portanto, o objetivo da recolha de dados é obter o máximo de informação dos indivíduos e/ou sociedades, em profundidade nas palavras, definições ou termos dos indivíduos no seu contexto (Sampieri, [et al.], 2006).

Hérbert, [et al.] (1990) apresenta 3 grandes grupos de técnicas que designam por “modos ” de recolha de dados: o inquérito que pode ser de forma oral (entrevista) ou escrita (questionário); a observação que pode ser de forma direta sistemática ou participante e a análise documental.

No caso do método etnográfico são vários os instrumentos usados, onde Carmo, [et al.] (1998), destaca a observação participante como a principal técnica de recolha de dados. Assim, os dados foram recolhidos a partir dos seguintes instrumentos.

### 3.4.1 - Observação

O estudo de campo iniciou-se com um período de observação, como forma de aproximar o investigador do objeto de estudo e se familiarizar com os possíveis informantes. Como foi referido nesta pesquisa optou-se pela observação participante, que se revelou uma boa escolha, por permitir ao investigador participar nas ações desenvolvidas pelas oleiras, possibilitando ainda uma grande aproximação entre as oleiras e o investigador, por este manifestar interesse em aprender as técnicas da olaria, ou como refere uma oleira “*não tem medo de sujar as mãos*”. O investigador participava nas atividades quotidianas das oleiras partilhando as suas experiências.

Durante o período de observação ocorreram vários factos que foram anotados para exploração posterior. Foi a observação e a permanência no terreno que possibilitou a seleção das oleiras, que deram rosto à investigação, de acordo com os critérios já mencionados. Considerou-se fundamental não apenas a observação dos rituais da olaria, mas também como vivem, o que fazem antes de irem ao barro, como distribuem as tarefas em casa, o que fazem no final da tarde e início da noite e como acompanham os filhos na escola, existindo, portanto, um conjunto de questões em volta desta atividade que interfere na vida quotidiana dessas mulheres. Destaca-se, por fim, o empenho das informantes em colaborar na pesquisa.

Esta estratégia a recolha de dados ricos em pormenores descritivos e a compreensão dos comportamentos a partir da perspectiva dos sujeitos participantes na investigação, permitindo estabelecer um contacto mais profundo com estes.

### 3.4.2 - Entrevistas

Das entrevistas efetuadas com as oleiras foram selecionadas as mais significativas para o estudo. O modelo de entrevista escolhido foi a semiestruturada, com auxílio das notas de campo e da gravação áudio. As entrevistas revelaram ser um importante meio de recolha de informação, uma vez que permitiram um aprofundamento dos factos observados e esclareceram dúvidas em relação a certos factos ocorridos durante a observação.

Também serviram para confrontar a percepção do investigador em relação ao significado da sua observação. Seguindo uma recomendação de Bogdan, [et al.] (2005), as entrevistas foram feitas na linguagem dos próprios sujeitos, o que permitiu

uma maior liberdade aos entrevistados. Neste sentido as entrevistas foram feitas no crioulo de Santiago “*badio*”, como forma de facilitar a comunicação entre o investigador e o entrevistado.

A escolha da entrevista semiestruturada possibilitou uma grande liberdade ao entrevistado, pois tratou-se mais de uma conversa onde o investigador lançava as questões que eram desenvolvidos pelo entrevistado. Este modelo permitiu também a introdução de outras questões que não estavam programadas, que surgiram durante o diálogo com os entrevistados. Para a realização das entrevistas o investigador levava apenas um bloco de notas e o gravador. As entrevistas com as oleiras foram feitas sempre no final do trabalho num momento de menor ruído. Em relação aos outros entrevistados foram efetuadas no seu espaço de trabalho. De realçar que foi muito mais fácil realizar as entrevistas com as oleiras do que com os restantes entrevistados, devido à disponibilidade destas. No caso das entrevistas com os professores, estas realizaram-se nas escolas.

### **3.4.3 - Registo audiovisual**

A utilização do registo audiovisual teve como principal objetivo registar todas as ações das oleiras durante o processo de trabalho, como forma de garantir o registo de factos que, de outra forma, podiam passar despercebidos. No trabalho pré-campo definiu-se quais os instrumentos a usar, sendo estes a câmara de vídeo, fotografia e o gravador. O suporte de vídeo revelou-se, posteriormente, inadequado, devido ao número de oleiras que trabalham, circulam e conversam, ao mesmo tempo, num espaço tão pequeno, o que dificultou o registo de todos os factos em simultâneo. Verificando esta situação o investigador optou pela fotografia, como principal suporte de registo de toda a atividade das oleiras.

A fotografia possibilitou o registo de factos, a sua descrição minuciosa e posterior compreensão. Nesta investigação a fotografia foi um complemento essencial para a descrição do ritual da olaria, ajudando à compreensão do texto etnográfico, desenvolvido no capítulo IV, que faz a descrição da tradição da olaria em Fonte Lima.



#### 3.4.4 - Diário/Notas de Campo

As notas de campo foram utilizadas sobretudo no período da observação. Durante este período foram registados vários aspetos, que foram posteriormente explorados nas entrevistas. Também foram feitos desenhos de detalhes considerados relevantes. As notas de campo foram, sempre que possível, feitas “*in loco*”.

As notas de campo foram essenciais nas entrevistas, por aprofundarem os aspetos registados. Foram ainda importantes na fase de validação das entrevistas, por permitirem a elaboração de novas questões e esclarecer aspetos que necessitavam de melhor clarificação.

#### 3.5 - Análise de dados

A análise dos dados não se processou no final da recolha, mas sim, de forma sistemática, durante a pesquisa de campo. O material recolhido ao longo do estudo foi transcrito para formato digital e armazenado em diferentes suportes informáticos.

A análise das entrevistas aos vários intervenientes nesta investigação permitiu conhecer as suas perspectivas sobre o fenómeno em estudo. Num primeiro momento identificou-se o essencial das entrevistas tendo em conta os objetivos definidos na pesquisa, que iam ao encontro das questões e numa segunda fase definiram-se as categorias, que permitiram uma análise cuidadosa dos dados, e uma maior rentabilidade do tempo empregue nessa análise.

Vários autores referem que, no método etnográfico, o investigador deve ter um cuidado redobrado para não enviesar os dados. Nesse sentido, para uma maior fiabilidade na interpretação dos dados e tendo em conta o carácter interpretativo do método etnográfico, optou-se pelo procedimento da análise de conteúdo que, segundo Vala (1990) é uma das técnicas mais habituais na pesquisa empírica, pois permite a descrição objetiva e sistemática do conteúdo. Na perspetiva de dar voz aos próprios agentes, Bardin (1991), refere que a análise de conteúdo exige alguns pressupostos como:

- Ter em conta os objetivos da pesquisa e estabelecer um quadro conceptual de referência que a orienta;
- Estruturar um *corpus*;

- Determinar categorias de análise.

Outra forma de se conseguir uma maior validação dos dados é a permanência do investigador no terreno, por um longo período, permitindo a concordância dos participantes na interpretação dos dados.

A triangulação desses dados foi outra preocupação do investigador pois, segundo Cohen, [et al.] (2011), é um processo que serve para clarificar significados, permitindo comparações de fontes diversificadas e a sua verificação, avaliando se as várias análises se corroboram. A reflexão sobre os resultados que, à frente, se apresentam, expressa os diferentes pontos de vista da amostra e do investigador.

Desta forma tentou-se reduzir a possível subjetividade da análise, assegurando a sua fiabilidade e ampliando a validade deste estudo etnográfico.

### **3.6 - Considerações éticas**

As questões éticas são muito importantes em investigação, principalmente quando esta envolve o ser humano, de forma a garantir que os direitos das pessoas que participam na investigação são assegurados.

Dadas as características deste estudo optou-se por utilizar o consentimento informado, tendo o investigador consciência que os sujeitos da investigação têm direito a serem informados sobre o trabalho, podendo estes escolher participar ou não.

Nesse sentido, seguiu-se o seguinte procedimento:

- a) As oleiras foram informadas sobre a natureza do estudo, todos os seus objetivos, o tempo de permanência no terreno e como se processava a recolha de dados, tendo aderido de forma voluntária.
- b) Foi garantida a total confidencialidade da informação fornecida, quando solicitada, de forma a assegurar o direito à privacidade. Foi fornecido um documento comprovativo deste pressuposto.
- c) Foram solicitadas as necessárias autorizações para a gravação de áudio, vídeo e fotografia, assim como a utilização destes dados em contextos académicos e posterior publicação.

- d) As fotografias e as entrevistas recolhidas foram apresentadas aos informantes para validação, antes do início do tratamento dos dados, para esclarecer quaisquer possíveis dúvidas, assim como a fidelidade dos dados e resultados.



## **CAPÍTULO IV - RESULTADOS**

### **4.1 - Introdução e finalidades**

Neste capítulo será descrito todo o trabalho de pesquisa etnográfica. A descrição da cadeia operatória da produção é ilustrada com fotografias e depoimentos das oleiras que ajudam a compreender o ritual da olaria na comunidade de Fonte Lima.

A apresentação dos resultados é feita de acordo com as questões de investigação, iniciando-se com a descrição da olaria na comunidade de Fonte Lima, sendo esta seguida pela descrição da cadeia operatória da olaria na mesma comunidade. Por fim aborda-se a olaria e a escola e termina-se com a problemática da inserção das crianças e dos jovens na tradição da olaria em Fonte Lima e a formação profissional de novas oleiras.

### **4.2 - Descrição da tradição da olaria na comunidade de Fonte Lima**

A olaria de Fonte Lima caracteriza-se como uma atividade desenvolvida em paralelo com as atividades domésticas e agro-pastorícias, sendo desenvolvida, apenas, por mulheres, à semelhança dos trabalhos domésticos. Tal conferiu à mulher de Fonte Lima um importante papel na economia familiar da comunidade. É uma atividade sazonal, praticada no período da seca, entre os meses de Novembro e Julho, uma vez, que durante a época das chuvas as mulheres envolvem-se no cultivo do milho e do feijão.

A olaria em Fonte Lima sempre foi uma atividade económica complementar à agricultura e à criação de gado, sendo a principal atividade económica local nos períodos de seca.

Esta atividade artística e económica é antiga na comunidade, não se sabendo com precisão quando e como começou. Da produção em Fonte Lima resultam objetos de carácter utilitário como o binde, o pote, o moringue, o pucarinho e os vasos, entre outros produtos que constituem bens do património histórico e cultural da comunidade. Suportada por técnicas milenares, a mão da oleira é o principal instrumento para a execução das peças.

Atualmente, a olaria de Fonte Lima enfrenta grandes dificuldades de mercado, por não poder competir com os produtos modernos importados, que cumprem as mesmas funções que os seus objetos. No entanto, assiste-se ao aparecimento de um novo mercado para esses produtos, o turismo, que cada vez ganha mais peso na economia das ilhas. Por outro lado a atribuição de novas funções aos objetos, como a decoração, garante a sobrevivência desta atividade secular no arquipélago. Neste sentido, os mercados cultural e utilitário definem-se como fatores determinantes para a continuidade da olaria de Fonte Lima.

O mercado cultural, ou seja, o objeto de barro visto como um bem cultural do património, ganha cada vez mais relevância e poderá contribuir para o aumento do rendimento das oleiras e assim participar no processo de preservação, divulgação e salvaguarda desta atividade. Já não se pode dizer o mesmo do mercado utilitário que, como foi dito, enfrenta dificuldades impostas pela presença de produtos modernos de outros materiais mais resistentes e baratos, como o metal, o vidro, e o plástico.

A olaria de Fonte Lima depende muito do fator mercado, por isso, as peças que outrora serviam para o transporte de líquidos, para cozinhar ou mesmo para comer, quase que desapareceram, sendo feitas, apenas, pelas mestres oleiras e quando encomendados. A este respeito, três oleiras referiram:

*“Antigamente fazíamos pote di tingui, bindes, bacio, bandeja, bandejinha, panela, moringues, pucarinho, pratos, tudo o que era da cozinha nós fazíamos para vender e comprar pão para os nossos filhos (...) Agora já não há venda, para além de não haver venda, a China tomou conta de tudo (...) está à nossa frente. Até os vasos que vendíamos mais, agora a China está trazendo de plástico. Neste momento saímos com uma forma nova de fazer os vasos como potes e vendem, mas para colocar no canto das casas, para arrumar flores e outras coisas. É isso que vamos fazendo para nos sustentar. Há dois anos que não faço vasos, não vendem (...) para quê?”*

Nicia

*“Fazemos potes, bindes, moringues, vasos, prato e todos os objetos de barro. Faço tudo. Antes tinha outros objetos como pote di tingui, buli di barro, mas quando comecei já não se fazia estes objetos. Eu sempre fiz bindes, moringues, potes e os vasos modernos. Já não fazemos os outros porque não*

*há procura. Não vendem. Fazemos os mais procurados para podermos ganhar o pão.”*

Ana Lina

*“Fazia tudo. Sabes, antigamente carregava água somente na bandeja di barro (...) vendia muitos vasos, mas depois começaram a vir do estrangeiro, venda dos vasos diminui. Então começamos a fazer vasos para plantas, flores e vasos maiores, fazemos bindes, foguereiro (...) com os nossos potes. Conforme nós encontramos à venda assim fazemos (...) o que vende melhor nós fazemos (...) Eu fiz desde muito pequenina. Sempre recomendam e nós fazemos.”*

Toca

O período em que decorreu o estudo de campo coincidiu com a época em que a produção da olaria esteve suspensa em Fonte Lima (o período de maior produção decorre de finais de Dezembro a Junho, na estação da seca). As oleiras justificam esta opção por diversas razões, como o facto de durante a época das chuvas se dedicarem à agricultura, por o combustível estar verde e por não terem um espaço adequado para trabalhar e um local para guardar combustível recolhido durante a época seca. A esse respeito duas oleiras disseram:

*“Trabalhamos mais no tempo seco. No tempo das chuvas não produzimos mesmo, porque não temos um lugar apropriado para isso, também porque o manducho e a bosta estão molhados (...) no tempo das chuvas vamos semear, mondá, depois da colheita voltamos a fazer. Mês de Junho, Julho paramos, para semear. Em Dezembro, Janeiro já temos produtos prontos para venda.”*

Ana Lina

*“Não produzimos quando tem chuva, como não temos forno. Nós queimamos no chão com bosta e manducho no meio dessa ribeira. Então na*

*chuva (...) se tivéssemos um espaço para trabalhar, um forno nem que fosse de lenha que não precisasse de manducho, aí sim, fazíamos na chuva. No tempo da chuva vamos fazer às águas, ficamos à espera que o manducho seque para começar a trabalhar.”*

Toca

Contudo, verificou-se que as oleiras se preparavam para iniciar a nova época de produção. Uma das oleiras já estava avançada na produção e referiu que normalmente, trabalha todo o ano, desde que haja encomendas o justifique:

*“Esta é a minha vida, isso é que leva a panela ao lume. Já trabalhei no barro um ano inteiro sem interrupção.”*

Ana Lina

No auge da produção todas as dezassete oleiras encontram-se a trabalhar, ao mesmo tempo, distribuídas por dois espaços, não muito distantes. Estes espaços foram concedidos por um turista, que encontrou as oleiras a trabalhar expostas ao sol abrasador. Como forma de as ajudar mandou construir os referidos espaços, como relembram Toca e Ana Lina:

*“Nós pilávamos, fazíamos louça no meio da ribeira, no meio do sol, porque ninguém nos deixava fazer no seu lugar. Ele nos encontrou a fazer louça na ribeira foi ter connosco e disse que o sol nos fazia mal para não trabalharmos expostas ao sol (...) ele foi dizendo que vinha para nos ajudar e veio, perguntou se tínhamos um lugar onde podíamos fazer uma sombra, porque o barro, o calor do sol, a queima não era bom para a saúde (...). Comprou este terreno e fez este espaço aqui e o outro lá em cima.”*

Toca

*“Antes fazíamos na rua e um senhor nos disse que o sol nos fazia mal. Por isso devíamos trabalhar na sombra (...) e nos fez estes dois espaços para ficarmos a trabalhar.”*



Ana Lina

Os espaços são relativamente pequenos, dispondo de uma mesa que na maior parte das vezes, não é utilizada, pois as oleiras levantam as peças, diretamente, do chão. A mesa é usada, sobretudo, para secar as peças. Sobre a divisão em dois grupos as oleiras referem que esta ocorreu depois da construção dos dois espaços, mas que tal não interfere na relação entre elas. O critério para a divisão foi a proximidade entre residências, de modo a proporcionar a supervisão dos trabalhos dentro de casa, assegurados pelas filhas. Apesar de partilharem o mesmo espaço, a produção é individual ou familiar. A esse respeito, duas oleiras referiram:

*“Somos dois grupos um di ribá e outro di baxo porque tem mulheres lá em cima que fazem e têm aqui em baixo (...) os que moram lá em cima trabalham lá e os que moram aqui em baixo trabalham aqui, mas não temos nenhum problema (...) cada um faz o seu.”*

Ana Lina

*“Trabalhamos juntos, mas cada um faz o seu. Faço os meus, a Toca faz os dela, é assim. Mas temos ajuda para pilar o barro e na sobá barro de familiares e meninos.”*

Nícia

Quanto à organização do trabalho, a oleira assume a coordenação de toda a atividade, incluindo as lides da casa. Para além de garantir a produção da olaria, ainda supervisiona todas as atividades domésticas desde a comida, a limpeza, a lavagem da roupa, a educação dos filhos, a venda dos objetos.

A olaria é uma atividade produzida no núcleo familiar. A força de trabalho reside nos membros de uma família, uns com dedicação integral e outros parcialmente. Para garantir a manutenção desta responsabilidade, a oleira atribui tarefas aos membros da família, em particular às filhas, sobrinhas, afilhadas e netas. Como salientam as três oleiras:

*“Os meninos ajudam a carregar o barro, pilam, vão comigo arranjar bosta, ajudam a transporta-la, apanham manducho tudo isso eles fazem. A tarefa é distribuída, enquanto uns apanham manducho e bosta, outros carregam água para casa, outros fazem a lida do dia-a-dia. Eles pilam e sobá barro e eu fico para fazer o resto.”*

Toca

*“Temos ajuda dos meninos na pilá barro e na sobá barro, meninos e familiares (...) todos tinham de fazer alguma coisa, os mais grande cuidavam dos pequenos em casa.”*

Nicia

No caso de Ana Lina, a situação é diferente. Sendo a oleira mais nova e trabalhando a tempo inteiro, para além de ter a ajuda das filhas, muito novas, ainda conta com o auxílio do marido no trabalho do barro. Contudo, tal só ocorre quando o marido está desempregado. A esse respeito, esta oleira afirmou que:

*“Dividimos tudo, temos de fazer, cuidar das crianças, cozinhar, limpar a casa (...) Temos de fazer. É assim, levanto cedo, faço as coisas de casa, deixo um tempinho para isso. Porque se não fizermos (...) marido trabalho está pouco (...) as vezes passam dois meses sem trabalho é disso que vivemos. Ele sabe por isso me ajuda.”*

Ana Lina

A importância económica da olaria na comunidade foi inúmeras vezes referida pelas oleiras, tendo mesmo sido descrita como a principal atividade económica familiar, contribuindo para tal o facto de a agricultura depender muito das chuvas e do trabalho dos maridos não ser efetivo. A esse respeito uma oleira sublinha:

*“Criei todos os meus meninos nele, tive 7 partos e 8 filhos, tenho um par de gémeas. É este barro que os criou. Pronto o meu marido era trabalhador, mas não tinha um trabalho, como posso dizer, suficiente. Então todos nós*

*temos de procurar uma coisa para lutarmos e criarmos os nossos filhos. Criei os 8 filhos sempre trabalhando até que já criaram.”*

Toca

Este trabalho conferiu à mulher de Fonte Lima uma importância relevante no seio familiar da comunidade, pois, quando os maridos não trabalham elas é que garantem o sustento da família. Nos casos de famílias monoparentais, a olaria ganha ainda mais importância. A esse respeito uma oleira refere:

*“O meu marido nunca me ajudou, ele trabalhava fora, depois cegou e pronto (...) esta louça criou todos os meus filhos. Eu tive seis partos. O meu marido quando tinha olho claro, ele tinha 3 mulheres (...) Tem 7 filhos com outra e eu que sou dentro de casa tenho seis (...) tinha 6 meninos na escola, homem na casa de outra mulher (...) não vinha visitar os filhos nem eu (...) não mandava nada (...) fiquei com 6 meninos dentro de casa sozinha para pagar escola, comida, roupa e sapato.”*

Nicia

A afirmação do estatuto da mulher na comunidade de Fonte Lima é feita através do trabalho que esta desenvolve no ambiente familiar. Sobre o facto de não contarem com o auxílio dos maridos nesta tarefa, as oleiras referem que desde sempre foi assim, a olaria é uma atividade de mulheres. A este respeito as oleiras afirmaram que:

*“A cerâmica tem valor, mas os homens daqui nunca fizeram nem vão fazer (...) Porque nunca interessaram e não foram acostumados com ele. Somos nós que os profetas antigos começaram a fazer e nós também saímos profetas atrás deles e ficou assim somente mulheres fazem cerâmica em Fonte Lima.”*

Nicia

*“Em Fonte Lima é só mulher que trabalha no barro. Nenhum homem trabalha com o barro. Os homens nunca interessaram em trabalhar nele. O meu marido nunca me ajudou, mas quando chegava em casa com uns tostões ficava todo contente. Ele nunca pôs as mãos nisso. Ele gostava de mim porque fazia todo para ele, se faltasse alguma coisa ela já resmungava. Eu trabalhava para não faltar nada aos meus filhos. Eu vivi 45 anos com ele! Nunca fez nada de louça.”*

Toca

Embora as mestres oleiras reconheçam e assumam o trabalho do barro como sendo realizado apenas por mulheres, as filhas já não o fazem. Uma das filhas refere mesmo que este é um fruto da educação que as mães tiveram e que, segundo ela, as mães poderiam ter ensinado os seus filhos de forma diferente. Acrescenta ainda, que é difícil aos rapazes fazerem os trabalhos domésticos (tidos como de mulher), uma vez que nem todas as mães os incentivam a fazê-lo. Assim afirma:

*“Mesmo quando éramos pequenos os meus irmãos não vinham ajudar, não gostam. O meu pai era pedreiro, nós ajudávamos a mãe e cuidávamos da casa (...) os rapazes só cuidavam dos animais (...) nunca vieram ao barro (...) não é trabalho de homem, só mulher. O meu pai nunca ajudou a mãe no barro como faz o marido da Ana Lina (...). Eles nunca vieram! Sempre fomos nós as fêmeas (...). Eles nunca limpavam a casa, fazer uma comida, não, eles não faziam, não lhes ensinaram. Eu não. O meu filho faz tudo! Já lhe disse, tens de aprender tudo porque é trabalho e tem de fazer tudo para amanhã poderem desenrascar! Mas agora ele já não quer fazer porque cresceu e vê que os colegas não fazem não quer fazer também (...) Não ensinaram os rapazes de Fonte Lima a trabalhar o barro e agora ficam a reclamar (...) se não ensinaram nada, não fazem nada. É assim. Os homens de Fonte Lima não trabalham no barro porque não lhes foi ensinado. Eu nunca vi! Nasci, encontrei a minha mãe fazendo, mas homem nenhum! Não gostam (...)*

Lora

Durante o período em que decorreu o presente estudo de campo, foram raras as vezes que o investigador observou a presença de jovens do sexo masculino, no

local onde se processa o trabalho no barro. Nas ocasiões em que tal se verificou as suas tarefas restringiam-se ao “levar recados”.

### **4.3 – Cadeia operatória da produção da olaria em Fonte Lima**

#### **4.3.1 - Seleção e apanha da argila**

A operação de seleção e apanha da argila em Fonte Lima decorre na própria localidade, na ribeirinha de “Fundom”, normalmente, durante o período da seca por facilitar a extração. Este processo é manual, com recurso a facas, picaretas, enxadas e machadinhas para a sua extração (Fig. 3 e 4).



**Figura 3 - Depósito de argila de "Fundom".**



**Figura 4 - Extração da argila com auxílio de uma faca.**

As mestres oleiras servem-se da sua experiência para fazerem a seleção, ou seja fazem a seleção “a olho”, sem qualquer tipo de análise. Extraem grandes quantidades, sendo estas posteriormente transportadas em pequenas alíquotas, pois são trazidas à cabeça para o local de trabalho. Deslocam-se sobretudo, ao amanhecer e ao pôr do sol, para não se exporem demasiado ao sol. As mestres oleiras referem que transportam o suficiente para trabalharem durante vários dias. Após a seleção, a argila é depositada no local de trabalho e colocada de molho.

A seleção e a extração da argila é feita pelas mestres oleiras, acompanhadas pelas filhas e pelas netas. São as filhas que fazem o transporte da argila, no caso das mestres oleiras não poderem.

#### 4.3.2 - Tratamento e mistura da argila

Este processo é considerado pelas oleiras como fundamental para se conseguir uma boa pasta. Da visualização desta fase conclui-se que exige um grande esforço físico, contudo as oleiras contam com a ajuda das filhas.

*“As meninas ajudam a carregar o barro, pilam, vão comigo arranjar bosta, ajudam a transporta-lo, apanham manducho tudo isso eles fazem. A tarefa é distribuída, enquanto uns apanham manducho e bosta (...) pilam e sobá barro e eu fico para fazer o resto.”*

Toca

*“Temos ajuda das meninas na pilá barro e na soba barro, meninos e familiares.”*

Nicia

A argila é estendida no chão, borrifada com água e esmagada durante cerca de duas horas. Esta operação visa, extrair todas as impurezas que podem estar na argila e obter a farinha homogénea. A oleira fica sempre de pé com um ou dois paus “di pilá barro” (Fig. 5). A operação de trituração da argila, que é extraída em pequenos pedregulhos, é o início da mistura da argila com água.



Figura 5 - Oleira pilando argila.

Depois de concluída a fase de trituração, é adicionada água, e misturada primeiramente com as mãos (Fig. 6 e 7), para depois de descansar algumas horas fazer a homogeneização da pasta com o “pau di sobá barro” (Fig. 8). A duração desta operação depende do número de pessoas envolvidas, mas situa-se entre os 60 e os 90 minutos. A argila é batida até se conseguir a plasticidade desejável. Depois segue-se uma interrupção, que pode demorar desde algumas horas a vários dias, dependendo muito da procura dos objetos. As oleiras referem que quanto mais tempo a pasta descansar, com maior plasticidade (fadjada) fica, o que facilita o momento do levantamento das peças.



**Figura 6 - Adição de água.**



**Figura 7 - Homogeneização da pasta com as mãos**



**Figura 8 - Homogeneização da pasta com pau de "sobá" barro.**

Nestas duas fases, habitualmente, as oleiras contam com o auxílio das filhas. Salienta-se contudo que uma oleira é auxiliada pelo marido no processo de extração, transporte, pilagem, apanha do material combustível, homogeneização da pasta e na queima, ficando a modelagem a cargo da oleira. Sobre o facto de o marido participar neste trabalho a oleira confessa que os homens de Fonte Lima gozam com o marido dela, dizendo que este é um trabalho para as mulheres:

*“O meu marido me ajuda sabes (...) ele não é daqui. Ele é sampadjudo de Santo Antão, porque os homens daqui não ajudam as mulheres, até fazem troça dele (...) mas sempre me ajuda na extração, na pilagem e sobá barro. Ele não sabe trabalhar o barro, vai comigo buscar bosta e manduncho.”*

Ana Lina

#### **4.3.3 - Processo de modelagem**

A modelagem é um momento muito expressivo na cadeia operatória, pois é aqui que a oleira começa a dar corpo à peça. A técnica de modelação usada pelas oleiras de Fonte Lima é desprovida de qualquer meio tecnológico, é simples e manual; usualmente usam a técnica de modelagem em bloco e a técnica de filhós. Estas técnicas são usadas em conjunto, ou não, mediante o porte da peça a modelar. Apesar de conhecerem outras técnicas de modelagem, como a fôrma em gesso e embora possuam um torno de mesa no espaço onde laboram, não o utilizam.

Na modelação de peças pequenas (bindes, foguereiro, pequenos vasos), a peça é feita a partir de um único bloco de barro. Primeiro faz-se a forma circular do pedaço de barro, abre-se o interior e depois a forma exterior, que é conseguida ao mesmo tempo que se ajusta a espessura da face em barro. (Fig. 9, 10, 11 e 12).





**Figura 9 - Início de execução de um binde.**



**Figura 10 - Modelação exterior do binde.**



**Figura 11 - Covagem do binde.**



**Figura 12 - Ajustamento da altura e espessura do binde.**

A modelação de peças de grande porte como os potes, o pote di tingui e os vasos grandes, é executada em três partes sucessivas. Primeiro o fundo é feito a partir de um bloco de barro. Nesta fase a modelagem é idêntica para as peças de pequeno porte (Fig. 13 e 14).



**Figura 13 - Início da execução de um pote.  
Arredondamento da base.**



**Figura 14 - Colocação da base na posição vertical  
para se iniciar o levantamento do pote.**

Depois de executada esta fase e de a peça perder alguma água é iniciada a segunda fase, através de filhós, que se ligam à parte inferior através do alisamento e compressão, uniformizando assim a parede da peça e aumentando também a escala da mesma (Fig. 15, 16, 17 e 18). Este processo é feito todo à mão, com a ajuda do “cabaço” (ver fig. 54, Anexo) que funciona como uma espátula de modelar. O “cabaço” tem a função de fazer crescer a peça através de movimentos ascendentes e de homogeneizar a parte interior da mesma. Esta operação é feita com as mãos na parte exterior que, com auxílio dos dedos e com a palma da mão, ligam o filhós entre si e à peça, que depois é homogeneizada com auxílio de uma “inganha de milho” (ver fig. 55, Anexo) e água. Estas duas operações são repetidas até a peça se materializar no objeto desejado.



**Figura 15 - "Puxar" a peça e definição da sua espessura.**



**Figura 16 - Modelação do filhós.**



**Figura 17 - Aplicação de filhós.**



**Figura 18 - "Puxar". Oleira definindo a parede exterior do pote.**

Por fim, quando a peça atinge uma determinada altura e peso envolve-se a parte mais “bojuda” do pote com uma tira de pano e amarra-se (Fig. 19). Esta faixa exerce a função de um cinto e impede que o peso da parte superior do pote faça abrir

as faces enquanto o barro estiver mole. Nesta fase deixa-se a peça descansar para perder água, durante algum tempo. A repetição consecutiva deste processo dá corpo à peça para depois se dar início à conclusão da mesma, colocando a parte superior do pote.



**Figura 19 - Oleira a cintar o pote.**

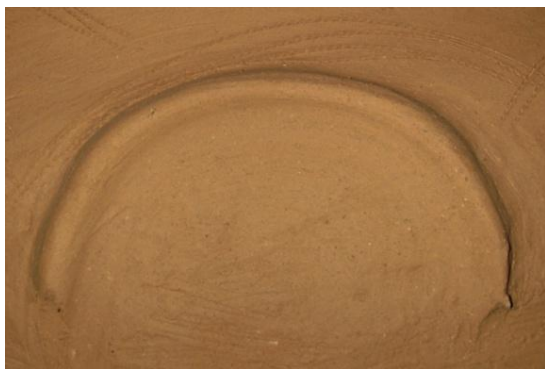
Como as peças têm de perder água, ao longo do processo de execução e entre as várias etapas da modelagem, a oleira faz várias peças ao mesmo tempo pois, enquanto umas perdem água, outras são iniciadas e outras concluídas. Isso também é justificado pela quantidade de peças que devem ir ao forno de uma vez.

#### **4.3.4 - Decoração**

A ornamentação das peças, em Fonte Lima, caracteriza-se por duas técnicas básicas de decoração. Os motivos são expressos em desenhos incisivos e em baixos-relevos modelados em filhós. A decoração das peças processa-se em dois momentos. Primeiro, quando a peça já está estruturada e homogênea são executados os motivos em baixos-relevos, enquanto que os desenhos incisivos são feitos numa segunda fase, sempre antes da secagem da peça.

Em termos de elementos estéticos, estes são muito simples e básicos sendo sempre os mesmos. Os baixos-relevos, chamados pelas oleiras de tigela (Fig. 20 e 21), são executados com a técnica de filhós e aplicados na parede exterior da peça. Os desenhos incisivos são feitos numa fase posterior, com a ponta de uma faca ou um arame. Estes elementos são aplicados sobretudo nos potes (Fig. 22).





**Figura 20 - Tigela.**



**Figura 21 - Tigela ondulada.**



**Figura 22 - Decoração por desenhos incisos.**

Convém realçar que a tigela, segundo as oleiras entrevistadas, é o principal elemento decorativo da olaria de Fonte Lima e a mais antiga. Os outros elementos usados são modernos. Em relação aos vasos, o uso das nuances na boca é muito recente, sendo uma tentativa de cópia dos vasos importados (Fig. 23). A decoração das peças não é vista como essencial, por ser desprovida de simbolismo e de funcionalidade.



**Figura 23 - Decoração dos vasos.**

#### **4.3.5 - Secagem**

O processo de secagem consiste no enxugo parcial da água usada na preparação da pasta e na execução da peça. Em Fonte Lima as oleiras deixam as peças secar ao ar livre no local de trabalho, à sombra e expostas ao sol depois de perderem alguma quantidade de água. A secagem não tem um calendário estabelecido, dependendo muito da disponibilidade de tempo para entregar a encomenda. Normalmente as peças secam entre 10 a 12 dias, o que corresponde ao intervalo entre duas cozeduras. (Fig. 24 e 25).



**Figura 24 - Vaso e potes cintados a secar.**



**Figura 25 - Vaso a secar.**

Durante o período de secagem as peças são concluídas através de uma raspagem (Fig. 26 e 27) que harmoniza a parte exterior da peça. A raspagem das peças é executada com uma chapa de metal que desbasta o fundo e torna a parede exterior da peça mais fina.



**Figura 26 - Raspagem exterior.**



**Figura 27 - Alisamento exterior e acabamento com a "inganha" de milho.**

Concluída esta fase, dá-se o acabamento final do exterior com um pedaço de pano molhado ou a “inganha de milho” que faz o alisamento da parede da peça (Fig. 28).



**Figura 28 - Alisamento exterior de um binde com a "inganha" e água.**

No dia da cozedura aplica-se uma decoração às peças, com uma “água vermelha”, que dá uma coloração avermelhada (Fig. 29). Esta água é aplicada somente nos potes e nos bindes. As peças são expostas ao sol, antes de serem levadas ao forno (Fig. 30)



**Figura 29 - Aplicação da água avermelhada.**



**Figura 30 - Peças expostas ao sol.**

Após a aplicação da coloração avermelhada, a secagem fica completa com o aquecimento das peças. É colocada palha a arder no interior das peças (Fig. 31). De acordo com as mestres oleiras, esta operação é fundamental para uma boa queima e para evitar que as peças partam, pois é importante que a peça esteja bem seca e aquecida antes da queima, para evitar a perda brusca de água e o choque térmico nos primeiros instantes da queima.



**Figura 31 - Peças expostas ao sol com palha a arder no interior.**



#### 4.3.6 - Cozedura

O calor dá à argila, que é de natureza plástica, a dureza que transforma os objetos de barro em resistentes e duráveis. A queima é um dos momentos mais aguardados em toda a cadeia de produção, pois é a última etapa de um longo processo, que define o estado último do objeto, assim como as demais características, como a cor, a solidez e a permeabilidade, que só são adquiridas após a queima.

A queima da argila em Fonte Lima é feita sem nenhum auxílio tecnológico, a céu aberto no leito da ribeira. As peças é que dão corpo ao forno.

As peças maiores são colocadas no centro e as pequenas em torno destas. A construção do forno obedece a um conjunto de regras que as oleiras dominam devido à longa experiência neste trabalho. O sucesso de uma queima depende de uma boa execução das peças, de um profundo conhecimento do barro usado por elas e da própria técnica da queima.

Para a construção do forno, neste caso, como era a primeira cozedura da nova época de produção, colocou-se uma camada de combustível de “cana de carriço”, com a função de aquecer o solo antes de colocar a “bosta” de vaca, que é o principal combustível na queima em Fonte Lima. Como referem as mestres oleiras:

*“A bosta tem de ser, se não (...) não queima, colocamos bosta para poder queimar. A bosta é como a lenha!”*

Nicia

*“Bosta sim. Tem de ter bosta. Este nosso forno não dá para usar outra lenha. É bosta que dá para usar naquele forno.”*

Ana Lina

O material usado como combustível, a “bosta” de vaca (Fig. 32) e o “manduncho” (Fig. 33), é todo de origem animal. O combustível é recolhido ao longo da Ribeira dos Engenhos, onde os animais pastam e nos currais.



**Figura 32 - Material combustível, "bosta de vaca".**



**Figura 33 - Material combustível, "manducho".**

Em Fonte Lima, a queima é feita sempre ao final da tarde. As mestres oleiras justificam este período, pelo facto do solo estar mais quente, por terem aprendido que é nesta altura do dia que se deve queimar as peças e, por último, para evitarem ficar sempre a mexer no forno, o que põe em causa a queima. A certa altura deixam o forno e regressam noutro dia, bem cedo, para ver o resultado.

As peças são transportadas, à cabeça, até ao leito da ribeira, onde se processa a queima. O transporte das peças é feito em coletivo pelos familiares (mulheres e crianças) (Fig. 34). As peças são aquecidas, por lotes, com palha. Como já foi referido, esta operação tem a função de aquecer e de secar melhor as peças (Fig. 35).



**Figura 34 - Transporte das peças para a queima.**



**Figura 35 - Aquecimento das peças.**

A cozedura pode ser individual ou num coletivo de duas, três ou quatro oleiras. Quando fazem a cozedura em coletivo o forno é dividido pelo número de oleiras que vão queimar, mas cada uma com o seu combustível e as suas peças. Ao longo do processo cada uma cuida do seu lote do forno. O forno tem uma forma circular e não ultrapassa os dois metros de diâmetro.

Quando o forno é dividido em dois, as duas mestres oleiras colocam as duas peças maiores no centro do forno, encostadas uma à outra, servindo de eixo para o desenvolvimento do forno. As restantes peças são arrumadas em torno destas maiores (Fig. 36). Ao longo do processo de arrumação do forno, é colocada “bosta” de vaca entre e dentro das peças, servindo de calço (Fig. 37). O binde tem uma função fundamental neste processo, serve de “caberno” do forno (Fig. 38). O binde é colocado em torno das peças maiores, na parte exterior. Para o sucesso da queima é essencial uma boa disposição das peças no forno. A colocação da “bosta” na base do forno garante a elevação gradual da temperatura, permitindo um aquecimento lento e gradual das peças. Posteriormente, são colocados “bosta” de vaca e “manducho” para fechar o forno. As oleiras referem que sem binde não há queima:

*“binde, temos de fazer porque sem binde não queima. Se fosse num forno de lenha podíamos colocar só vasos e potes mas no forno de bosta temos de colocar bindes (...) nós chamamos de “caberno” quer dizer “caberno” dos potes. É para cobrir a louça grande, os potes e os vasos. No forno de lenha podes queimar potes vasos, mas na bosta tens de colocar (caberno) porque senão não queima. Nós fazemos muitos bindes porque ajudam na queima.”*

Ana Lina

*“Sem bindes não conseguimos uma boa queima, porque senão a louça não queima. Porque é assim, acendemos o forno de baixo para cima, então logo que a bosta queimar cai no chão, por isso temos de colocar bindes para segurar os potes... a louça fica despida já não queima sai preto (...) binde que ajuda na queima, os bindes seguram toda a louça que colocamos, porque se é para o pote sair cru, o binde sai”.*

Nicia



**Figura 36 - Início da construção do forno, divisão.**





**Figura 37 - Arrumação de peças, com "bosta" entre elas.**



**Figura 38 - Oleiras fazendo o "caberno" com os bindes e "bosta".**

Arrumadas as peças, procede-se, novamente, à colocação de “bosta” e “manducho” para fechar o forno (Fig. 39 e 40). A ignição do forno é feita antes da conclusão da arrumação das peças.



**Figura 39 - Início de cobertura do forno.**



**Figura 40 - Cobertura do forno com "manducho".**

Uma vez fechado o forno e já ardendo, a oleira vai colocando “manducho” nas zonas onde verifica que é necessário (Fig. 41).

A queima é supervisionada durante cerca de duas horas até que o “manducho” queime completamente. Uma vez queimada a parte exterior do forno, a oleira faz alguns orifícios para permitir a sua ventilação. Estes orifícios tem a função de fazer queimar a “bosta” que se encontra no interior do forno. Finda esta parte, o processo desenrola-se independentemente e sem supervisão. A oleira só voltará, no dia seguinte, para verificar o resultado de duas semanas de trabalho árduo.



**Figura 41 - Gestão do forno, elevação da temperatura através da adição de "manducho".**

Este momento é aguardado com muita expectativa e são vários os curiosos (mulheres e crianças) que vêm ver as peças queimadas. Também ajudam no transporte das peças para a casa da oleira. O processo de “tiragem” é feito de cima para baixo com o auxílio de um pau, quando se verifica que as peças ainda estão quentes, caso não estejam é feita com a mão.

Ao longo deste processo, a oleira vai verificando se as peças estão bem ou mal cozidas. Devido à experiência das oleiras, elas conseguem, visualmente dizer se as peças estão bem cozidas ou não. As peças que saem com muitas manchas pretas devem ser queimadas de novo, pois estão mal queimadas (Fig. 42 e 43). Como explica uma oleira:

*“Quando a louça tem preto é porque não está bem queimado. A louça queimada sai amarela, é assim que eu gosto da louça (...) louça com manchas preto dá mau aspeto, de sujo.”*

Nicia



**Figura 42 - Vasos mal queimados.**



**Figura 43 - Foguereiro mal queimado.**

Nas duas queimas que o investigador teve oportunidade de visualizar, os resultados foram considerados bons, pelas oleiras, tendo-se contudo registado algumas perdas. No caso dos potes com fissuras, as oleiras, para não perderem as peças, recorrem ao cimento para sua correção, descaracterizando desta forma a arte da olaria.

Quanto à comercialização das peças, se antigamente as oleiras tinham de percorrer grandes distâncias para vender a sua produção na Praia e em Picos Órgãos, hoje há pessoas que vão comprar diretamente às oleiras, para revenda nos mercados da Assomada e da Praia. Hoje, graças ao acesso facilitado à comunidade, as oleiras vendem muitas peças nas suas casas, para pessoas que visitam a comunidade. Com a ampliação do “mercado cultural” são feitas encomendas diretamente às oleiras, o que mostra a vivacidade desta prática na cultura Cabo-Verdiana. Como esclarecem as oleiras:

*“Antigamente ia vender no mercado da Assomada e na praia, agora tenho uma senhora que vem comprar na minha casa para vender no mercado e na praia. Às vezes também tenho alguma encomenda como os que estou fazendo agora, foi um senhor que me pediu.”*

Ana Lina



*“Antigamente deslocávamos ao mercado da Assomada, Santiago e Praia. Praia levava um carro cheio e regressamos quando vendíamos tudo em poucos dias, em 3 ou 4 dias vendíamos tudo. Agora tem uma senhora que vem comprar aqui e vai vender.”*

Nicia

*“Vendíamos para Praia, Tarrafal, Calheta, Assomada. Mas agora já não vamos ao mercado, tem pessoas que vêm comprar aqui para vender na Praia e no mercado (...) vendemos a 250 e ele vai vender a 300 para poder ganhar um jantar também. Nós fazemos uma quantidade razoável eles compram 8 contos 10 contos. Conforme a venda esta compram para vender também.”*

Toca

O surgimento do turismo cultural, que amplia o mercado das peças de olaria de Fonte Lima e não só, faz acreditar que esta prática, outrora tão ligada ao quotidiano do Cabo-Verdiano, não irá desaparecer tão cedo. Aliás, as oleiras reconhecem as dificuldades que ela enfrenta, mas são muito optimistas quanto à continuidade da olaria na comunidade. A este respeito uma oleira afirma:

*“O barro não vai acabar tão cedo. Eu já estou com idade mas esses meninos vão aprender connosco. É assim, como nós aprendemos com as nossas mães. Elas morreram e nos continuamos, assim vai ser com os mais novos e o barro não vai acabar se quiserem (...) Olhe os Chineses podem vir com aquilo que vem com eles, porque o nosso barro vendemos sempre e vendemos sempre porque a olaria de Fonte Lima não é conhecida de hoje. (...) Por exemplo as pessoas que sabem que o nosso vaso desenvolve as plantas melhores, compram é o nosso vaso e não o chinês. O plástico também não desenvolve as plantas. Vendemos os nossos vasos para todas as ilhas. (...) As pessoas que conhecem o barro de Fonte Lima compram para ornamentar as salas (...) Compram todo o tipo de louça para enfeitar as casas.”*

Toca

Os objetos da olaria de Fonte Lima, continuam a ser utilizados no quotidiano da comunidade, hoje, menos do que outrora, devido aos fatores já mencionados. Da visita



às casas das oleiras constatámos que, ainda, usam o pote para armazenar água, apesar de todas terem o frigorífico, não dispensam a água do pote. Da observação dos potes verifica-se a colocação de uma torneira na parte inferior do pote, permitindo a saída da água sem ter que meter a caneca no pote. Já não se coloca o pote diretamente na “terra-batida” porque as casas já não a têm e, como referem as oleiras, evitam ter que baixar o corpo para apanhar a água (Fig. 44). Também se continua a colocar a caneca em cima do pote, acompanhado da toalhinha característica das cozinhas de antigamente, no meio rural. (Fig. 45). O binde continua a ser utilizado, na comunidade, na confecção do cuscuz, embora não acompanhado do pucarinho.



**Figura 44 - Pote com torneira**



**Figura 45 - Pote suportado por um balde.**

A colocação da torneira, que é um produto industrial de metal, é feita com argamassa de cimento. Também, quando os potes saem com fissuras, as oleiras para não perderem a peça, usam a referida argamassa de cimento para lavar o interior do pote, e assim fechar as fissuras ou impermeabilizar o pote, o que contribui para a descaraterização da olaria de Fonte Lima.

Outro aspeto não menos interessante é o facto de prevalecer a solidariedade de vizinhos na comunidade. Questionadas sobre se as pessoas de Fonte Lima compram os objetos, as oleiras referem que não podem vender porque são vizinhos e têm de se ajudar uns aos outros:

*“Não. Aqui em Fonte Lima não. As pessoas que vem de fora sim, mas daqui não. Quando precisam de um binde por exemplo vão nos ajudar a pillar o barro e soba porque todos sabem fazer, aprenderam quando crianças, mas não fazem e oferecemos aquilo que precisam. Somos todos vizinhos ajudamos uns aos outros.”*

Ana Lina

*“Não! Usam, mas não compram, quando precisam de um binde ou outra coisa qualquer elas vem nos ajudar a pilar o barro, soba barro e nos oferecemos aquilo que precisam, porque todos somos vizinhos aqui.”*

Toca

Ainda em relação ao consumo dos objetos da olaria na comunidade, verifica-se um acompanhamento das novas funções atribuídas aos objetos. Note-se, por exemplo, a preocupação em mostrar que, para além de produtoras, são consumidores do próprio produto. Reconhecendo que os objetos já não têm a mesma utilidade de outrora, mostram como usam os objetos na decoração das suas casas e, à entrada das mesmas, são colocados vasos com plantas, com o intuito de embelezar o corredor de entrada (Fig. 46 e 47).



**Figura 46 - Vaso com flores secas.**



**Figura 47 - Vaso com plantas ornamentais.**

## 4.4 – Promoção e preservação da prática da olaria

### 4.4.1 – Papel da escola

As oleiras referem que recebem visitas de estudo por parte dos alunos da região. Quando questionadas sobre estas visitas de estudo, elas afirmam que a escola não dá importância a esta atividade e questionam a forma como as visitas são desenvolvidas. Duas das oleiras, Toca e Nícia, apesar de nunca terem frequentado a escola, são de opinião que esta não pode trabalhar esta atividade uma vez que os professores não conhecem, nem sabem trabalhar o barro. A este respeito referem:

*“Eles vêm aqui sempre. Vêm do liceu fazem perguntas (...) de como trabalhamos. Eles escrevem e vão mostrar na escola. Todos os anos vêm mas não sujam as mãos! Não! Os professores vêm também acompanhar os alunos.”*

Toca

*“Não pensa nisso! Quem vai sujar? Isso é sujo! Não sei. Se viessem nos buscar para ensinar os meninos até ia. Mas tinham de pagar! Agora nas escolas só dão apontamentos, os alunos estudam e pronto, dão-lhes uma nota! Eles vêm aqui fazem perguntas levam um pote, apresentam na escola só para terem uma nota. Os professores não sabem nem vão sujar, então como ensinar os meninos? Você ensina aquilo que não sabe?”*

Nícia

Outra oleira, Ana Lina, que é das poucas, da comunidade de Fonte Lima, que possui alguma escolaridade, refere que:

*“Se a escola tiver interesse para que isso não acabe, é preciso falar com pessoas que sabem fazer para levar a escola para ensinar os meninos (...) os professores vão ensinar os meninos uma coisa que não sabem? Acho que não. (...) Bom, como a escola começa a interessar pela cultura, não sei pode ser que venha fazer alguma coisa, vamos ver.*

*Às vezes os meus filhos fazem coisas de barro para levar a escola, eu os ajudo, mas é pouco e não é assim que vão desenvolver interesse para isso. Fazem porque tem de ter uma nota no fim do ano e pronto! Depois esquecem.*

*Na escola não tem ninguém que sabe fazer, como os vão motivar se não sabem? Eu cheguei a levar barro para fazer na escola quando estudava (...) Sabes, era melhor que agora, porque vêm cá, escrevem, compram um pote ou um binde e tem a nota.”*

Ana Lina

O desconhecimento é referido pelas oleiras e confirmado pelos professores, que identificam como problemas fulcrais e crónicos, para a ausência de tal prática na escola, a falta de formação de professores específicos nesta área. Muitos dos professores, que lecionam EVT, vêm de outras áreas, o que se reflete na tendência para se refugiarem no desenho técnico, dando menor importância a outras áreas do programa e fugindo desta forma dos objectivos da EVT. A este respeito vários professores referem que:

*“Já visitei Fonte Lima, mas nunca fui lá para ver como as pessoas trabalham na olaria. Já vi mais, de longe, o local onde trabalham, mas nunca tive esta curiosidade de ir lá de perto. O meu conhecimento da olaria de Fonte Lima é muito pouco. Não conheço as técnicas, nem mesmo noutras comunidades em Cabo Verde onde praticam a olaria. (...) Olhe o programa que temos hoje realmente é muito deficitário, quando estamos a falar da EVT (...) estamos mais a falar de técnica (...) O programa deveria estar mais virado para estas práticas fora da sala, contemplando mais visitas de estudo.”*

Prof. Adérito

*“Quando era pequeno ia sempre mas agora não. Sei mais ou menos onde vão buscar o barro, mas o processo de trabalho não sei (...), não conheço.”*

Prof. José Luís

Os professores revelaram-se muito críticos em relação à forma como se tem conduzido a disciplina de EVT. Reconhecem que a escola pode ter um papel fundamental na preservação da prática da olaria, entre outras que são desenvolvidos na região e no país. São de opinião que há uma necessidade urgente de aproximar a escola da realidade do país. A esse respeito afirmam:

*“É primordial que a educação tenha em consideração a cultura. A escola é o primeiro que deve salvaguardar (...) a cultura e falando da olaria em si a escola tem um papel importantíssimo na preservação das técnicas e das peças antigas. É fundamental que a escola aproxime da comunidade, onde se faz a olaria e não o contrário. É a escola que deve procurar estas comunidades que praticam esta e outras formas de artesanato.”*

Prof. Adérito

Reconheceram que a escola, enquanto instituição, não defende o património cultural, pois a escola é constituída por alunos, professores e pais, sendo necessária a interligação entre todos na salvaguarda do património. Para isso os professores defendem que é necessário abrir a escola à comunidade e criar condições para que o professor consiga desempenhar o seu papel na divulgação do património cultural de Cabo Verde, alertando que:

*“A disciplina não salvaguarda nada! São os professores, alunos e a comunidade educativa que têm um papel essencial em salvaguardar e trazer à tona esses conhecimentos ligadas a estas práticas. Porque tudo tem a ver com a forma como é concebido o currículo. Primeiro tem de partir do Ministério. Sabes, o professor cumpre as diretrizes do ministério! É preciso que haja abertura para que possamos fazer alguma coisa.”*

Prof. Adérito

*“É preciso conhecer as técnicas de trabalho e todo o processo! Só desta forma podemos aproveitar esta e outras práticas artísticas do país, ou seja, primeiro temos de estudar estas práticas. Repare os alunos conhecem o barro, mas pronto (...) as peças já feitas nas feiras. O problema é saber como se faz. Depois seria ver como fazer trabalhos com o barro. Trabalhamos a tridimensionalidade, mas só em desenho e em papel cartolina fazemos os sólidos geométricos. O barro podia ser um outro material a explorar.”*

Prof. José Luís

São ainda de opinião que o professor pode fazer pouco ou nada, devido ao formato do programa de EVT, que precisa de ser atualizado, assim como a forma de trabalhar a disciplina. A este respeito referem:

*“O professor está confinado às quatro paredes de acordo com o currículo. É somente salas de aulas e 45 minutos para cada turma, então, não há espaço. Era preciso um programa mais flexível. Só para teres uma ideia o programa é muito antigo, veja quanto tempo já passou sem um novo olhar para a disciplina. É necessário pensar, que disciplina temos para hoje? Há necessidade de refazer o programa adequado ao país (...) não percebo porque o Ministério fica com um programa para uma disciplina como essa, por tanto tempo. Realmente é preciso pensar já, o que queremos para a EVT.”*

Prof. Adérito

Os professores entrevistados criticam a forma como se tem trabalhado a disciplina, assim como as opções dos decisores em relação às políticas para a educação e à disciplina em particular. Também a questão da formação de professores é vista por estes como fulcral para mudar a disciplina e assim contribuir para a salvaguarda do património.

*“A formação dos professores, nem todos os professores tem formação específica na disciplina. Eu sou um exemplo, não sou formado na área, mas estou cá porque gosto do desenho. Não tenho uma formação para leccionar esta disciplina e vários outros professores também não têm formação. Criaram a disciplina e pronto, deixaram aí. É o professor que vai gerir o programa de acordo com o seu conhecimento.”*

Prof. Adérito

*“O programa é desfasado da própria realidade e da arte em si. Porque praticamente a EVT não trabalha nada de técnicas artísticas. Basicamente trabalhamos o desenho de sólidos geométricos. Porque repare os próprios professores tem dificuldades (...) não têm formação em arte. Era preciso formar os professores em primeiro lugar.”*

Prof. José Luís

*“Repare a escola está fechada! Não há abertura para a sociedade, portanto é necessário pensar a política educativa, porque para educar é preciso uma política para educar. A educação não pode estar politizada, percebe? E trabalhar a educação, é primordial des-partidarizar a educação. E quando digo desfasamento da realidade não me refiro somente a Santa Catarina é no âmbito geral. É só ver os conteúdos que são trabalhados nesta disciplina, é igual ao que é trabalhado em Portugal, seguido ao pé da letra, salvaguardando a disciplina de cultura Cabo-Verdiana, que tem tentado fazer alguma coisa na questão da preservação patrimonial. É preciso ver que tipo de educação queremos em Cabo Verde.”*

Prof. Adérito

Da entrevista com um antropólogo, responsável pelo pelouro da cultura de Santa Catarina, surge como ideia chave, o desconhecimento generalizado dos professores relativamente à cultura Cabo-Verdiana, tornando essencial a realização de estudos sobre as mais diversas práticas culturais em Cabo Verde.

É, ainda, referido que cabe às universidades, aos estudantes, ao Ministério da Cultura e às Câmaras Municipais fazerem o trabalho de pesquisa, para construírem acervos sobre as práticas culturais do país e colocarem estes documentos disponíveis à escola para que sirvam como material pedagógico. A esse respeito afirma:

*“No campo da cultura, melhor, da história e cultura cabo-verdiana, nós, quase todos nós incluindo os docentes do ensino básico, secundário e universitário, muitos conhecem mal a história e cultura de Cabo Verde. Por isso mesmo, é preciso produzir mais sobre a nossa história e a nossa cultura de Cabo Verde. Neste aspecto particular da olaria, como já disse, se não é possível fazer a reprodução dos objetos que outrora se faziam é preciso investigar, escrever, fotografar e expor o que existe (...) nem todos os professores sabem bem da história da olaria e conhecem as peças que eram feitas e os que continuam sendo feitas. (...) Portanto, existe uma necessidade de aprofundamento da pesquisa, da investigação e da produção em livro e audiovisual sobre a olaria e outras práticas culturais do arquipélago. (...) Este é o papel dos investigadores e dos estudantes, particularmente, do Ministério da Cultura, das Câmaras Municipais, das associações culturais e dos artistas, mas também de outras pessoas que se interessam por esta matéria. O Ministério da educação deverá ter uma maior intervenção neste domínio, no sentido de*

*produzir manuais, monografias e livros históricos sobre a olaria; não só na perspectiva do investigador, mas também na perspectiva de quem a produz. As Oleiras devem ser postas em livros e audiovisuais, postas à disposição do público, dos estudantes, dos docentes e de toda a sociedade civil, de um modo geral.”*

Gaudino Cardoso

#### **4.4.2 – Papel da educação não formal**

A perpetuação da olaria em Fonte Lima é baseada na transmissão de conhecimento empírico familiar, maioritariamente de mãe para filha, podendo ainda ser feita de avó para neta ou ainda entre vizinhos, sendo a aquisição cognitiva prática e informal.

A inserção das jovens na tradição da olaria começa desde tenra idade, uma vez que a oleira é doméstica, sendo portanto responsável pelos cuidados das crianças, que acompanham as mães ou as avós para o local de trabalho, dando-se, desta forma, início à aprendizagem “vendo e aprendendo”. As três oleiras confirmam esta tese:

*“Trabalho desde os 15 anos, aprendi com a minha mãe. Nasci em casa encontrei a minha mãe trabalhando no barro, ela me colocava a pilar o barro. Foi assim que me apaixonei pelo barro e fiquei nisso para sempre.”*

Ana Lina

*“Comecei a trabalhar na cerâmica, com 14 anos. Trabalhei até agora tenho 67 anos de idade para fazer 68 (...) então trabalhei até agora. Desde cedo ajudei a minha mãe (...) ia com ela buscar o barro, pilava e ajudava a sobá barro. Eu fiz desde muito pequenina. Eu faço cerâmica porque encontrei a minha mãe fazendo (...) como todas as minhas colegas faziam também comecei a fazer.”*

Toca



*“Eu comecei a trabalhar desde os 10 anos. Eu andava com pessoas mais grandes. Aquela gente (...) muitos já morreram e outros estão doentes. Eu fiquei aprendi e fiquei até agora.”*

Nicia

Não é possível precisar quando é que as oleiras começaram a trabalhar o barro, pois nasceram no seio de famílias que trabalhavam o barro, portanto foram vendo, brincando, ajudando, aprendendo e fazendo. Verifica-se, portanto, que a olaria de Fonte Lima tem sido transmitida de geração em geração, via educação não formal.

Em todas as casas de Fonte Lima havia alguém que trabalhava o barro, o que implica que nasceram no meio de pessoas que trabalhavam o barro. As oleiras nasceram com o barro e cresceram com ele e muito cedo aprenderam a trabalhá-lo, muitas vezes, por necessidade. Uma das oleiras relembra estes tempos difíceis em que tinha de trabalhar para colmatar dificuldades em casa e a escassez de dinheiro:

*“Eu vim por necessidade, porque a minha mãe era coitada, não tínhamos dinheiro para pagar a renda (...) vendi louça por tostão e bacio, foi subindo 2 tostões, 5 tostões, 10 tostões, 15 tostões. Vendi potes a 3 mil reis 3,500 (...) ia vender na Praia. Ia aos Órgãos com tudo o que podia levar à cabeça, bacio, potes, bindes, bandejinha bandeja grande, vendia tudo e vinha para casa com 10 escudos a minha mãe ficava feliz comigo. No meio do caminho comprávamos bolo de (...) mandioca para matar a fome. Vinha para casa contente. Ia a pé no chão daqui para os Órgãos, eu e os meus colegas. Andei tudo com os pés no chão, até que apareceram os carros e começamos a ir de carro vender louça na Praia por 7 tostões, potes 5 tostões, quando subiu, subiu 5 mil reis. Se encontrássemos bom negócio vendíamos 100 mil reis. Era dinheiro porque dava pão para o jantar. Não era como agora que tudo virou caro.”*

Toca

As mestres oleiras referem que hoje, as crianças, depois de atingirem uma certa idade, começam a se desinteressar por esta forma de arte, pelo que, na maioria das vezes, são forçadas a ajudar no trabalho, sobretudo no transporte e no tratamento da argila. A este respeito referem:

*“Você vê os rapazes sentados todo o dia, mas não vêm aqui nos ajudar. Sabem, aprenderam quando pequenos. Mesmo os meus filhos, chega à uma altura que é quase à força (...) os meus filhos têm de me ajudar porque é a cerâmica que lhes dá escola, comida, água. Tudo é no barro.”*

Ana Lina

*“Os meus filhos quando eram pequenos vinham comigo. Depois cada um seguiu a sua vida (...) Eles não aprenderam porque acham o trabalho duro. Depois de grandes é que vieram aprender (...) aquela branca aí, depois de ir à sua casa, a outra também depois de ter dois filhos é que aprendeu. Mas todas as peças que fazem, ainda eu é que dou o acabamento.”*

Toca

Pelos depoimentos das oleiras percebemos que ainda é possível recuperar a olaria na comunidade pela importância que desempenhou e continua a desempenhar no desenvolvimento da comunidade. Hoje, menos do que outrora, as oleiras têm, ainda, nesta atividade, a principal fonte de rendimento.

#### **4.4.3 – Papel da formação profissional**

A formação de novas oleiras, numa perspetiva profissionalizante, pode contribuir para a preservação da olaria de Fonte Lima e não só. Nesta comunidade têm sido realizadas algumas ações neste sentido, embora as oleiras se manifestem pouco optimistas em relação a estas formações, que têm sido desenvolvidas na comunidade, afirmam que:

*“Olhe agora vamos ter uma formação e vou ensinar outras mulheres a trabalhar. Depois o Sr. passa por aqui para ver se alguma está a trabalhar... aprendem (...) aprendem muito! Não querem trabalhar (...) Está tudo preguiçoso. Não querem trabalho. Como vão dar um dinheirinho para receberem a formação vêm, mas depois nenhum aparece aqui. Continuamos as mesmas a fazer o barro até ao dia que Deus quiser. Acham o trabalho duro e não vêm (...) recebem o dinheiro da formação e pronto não apareçam mais aqui.”*

Toca

*“Agora vamos ter a formação, trabalhamos juntos e depois cada um continua a trabalhar sozinho! Até as moças que vão fazer a formação não vão continuar a fazer cerâmica... só vêm fazer esta formação porque estão sendo pagas, senão não vinham! Eu já conheço estas coisas, sabes?”*

Ana Lina

Na visão do antropólogo entrevistado, a formação de novas oleiras deve ser pensada com objetivos específicos bem definidos, visando a recuperação da sua memória e a história do país. Adverte ainda que a formação deve ter em conta o empreendedorismo, para garantir a autossustentabilidade e autonomia da produção e comercialização dos produtos. Refere, por último que, para a construção e gestão do próprio percurso, se impõem novas atitudes e competências às oleiras:

*“A formação de novas oleiras, até oleiros, porque há homens a envolverem-se nisso, deve ser feita com objetivos pré-estabelecidos, visando a recuperação da sua memória e da história, o turismo e a promoção da Arte. Através da moldagem do barro podemos reproduzir a história, na perspectiva da educação cultural e artística nas escolas, na perspectiva de construção de novos museus, na perspectiva da comunicação do saber e do saber fazer do Cabo-Verdiano. Nós podemos formar novas oleiras, mas uma formação na perspectiva do empreendedorismo. Com objetivos concretos e envolvimento de outras entidades e instituições nomeadamente governo, câmaras municipais, as escolas em particular, as associações comunitárias. Devem ser passados alguns objetivos concretos a essas formandas, para que elas possam fazer coisas que sirvam a elas e a nós. Caso contrário, é fazer repetição das mesmas coisas (coisas que quase ninguém compra).”*

Gaudino Cardoso

A olaria enquadra-se no chamado artesanato utilitário. Promover o consumo dos produtos de olaria representa a criação de novas oportunidades de trabalho nas regiões onde se desenvolve esta atividade. Se antigamente as oleiras eram produtoras e vendedoras da sua própria produção, hoje, como referem, assiste-se a um novo fenómeno onde este produto é uma atividade económica desenvolvida por terceiros.

Ao aliar o conhecimento tradicional a novos conhecimentos técnicos, especificamente aos designers, começou a surgir um novo advento para nesta atividade. A concepção de novos produtos, ou a atualização dos existentes, de acordo com as expectativas do mercado, respeitando as condições da produção é uma tarefa complexa, que exige um trabalho de equipa mas sustentado na cultura das oleiras.

Neste contexto a formação de novas oleiras deve contribuir para o desenvolvimento de competências profissionais, mas também pessoais e sociais capazes de fomentar métodos participativos no processo de ensino-aprendizagem, fazendo com que a olaria contribua para o desenvolvimento da comunidade através da criação de pequenas empresas e de emprego local.

Quando entrevistado, o antropólogo Gaudino Cardoso abordou a formação de novas oleiras numa perspetiva de preservação desta atividade, através da criação e ampliação do reportório de produtos e da representação em miniaturas de figuras emblemáticas da nossa história. A esse respeito afirmou que:

*“Tem figuras, como por exemplo, de Amílcar Cabral, de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>. de Fátima, de dançarinos tradicionais, das alfaias agrícolas, etc., as outras pessoas poderão fazer muita coisa útil em cerâmica (...) Podemos utilizar o barro como fator de moldar várias outras situações Cabo-Verdianas. Por exemplo, já vi trapiche, já vi a dança, toque de gaita etc. (...) Pois, esta vertente é interessante. Através do barro nós podemos produzir, reproduzir e conservar toda a nossa história cultural. (...) Por outro lado, é um produto bonito. (...) Neste campo a olaria podia ultrapassar a função da utensilagem doméstica em si e passar para o campo da produção da arte e como reportório, como instrumento a partir do qual se possa refazer a história da identidade social e cultural cabo-verdiana. Quando se faz um homem e uma mulher a dançar funaná através do barro, estamos a dizer muita coisa, estamos a comunicar. (...) Então, o barro moldado e transformado em instrumento de arte poder servir muito como forma de comunicação cultural, e é um produto barato, ou seja, de fácil acesso. É precisamente esta vertente que melhor, mais nos resta na perspectiva da conservação e preservação da olaria.”*

Gaudino Cardoso

Foi consensual para todos os intervenientes neste estudo que, para a preservação desta prática ancestral é urgente uma intervenção que vise dotar a

população e o sector turístico de competências para enfrentar as demandas do mercado cultural, em ampliação, como factor de afirmação da identidade do país como destino turístico.



## **CAPÍTULO V – DISCUSSÃO DOS RESULTADOS**

### **5.1 - Introdução e finalidades**

Este capítulo centra-se na discussão e reflexão sobre os resultados obtidos, à luz das correntes de opinião atuais mais relevantes.

Os resultados são sintetizados e agrupados em torno das questões de investigação inicialmente formuladas, que são:

- a) Como se tem perpetuado a aprendizagem da olaria na comunidade de Fonte Lima?
- b) Como está organizada a comunidade de Fonte Lima em torno desta atividade?
- c) Como se relaciona a olaria com os costumes, hábitos e as tradições agrícolas nesta comunidade?
- d) Porque é que, nesta comunidade, a olaria é desenvolvida apenas por mulheres?

Da resposta às questões de investigação parte-se para uma reflexão mais abrangente sobre a promoção e o escoamento do artesanato e na preservação do património cultural em Cabo Verde.

### **5.2 – A perpetuação da aprendizagem da olaria**

A perpetuação da olaria, na comunidade de Fonte Lima, reside na transmissão de conhecimento empírico familiar de mãe para filha, na maior parte das vezes, ou de avó para neta e ainda entre vizinhos. Porém, esta transmissão de conhecimento é sempre realizada entre membros do sexo feminino. A aquisição cognitiva revela-se prática e informal.

Os conhecimentos empíricos norteiam as mestres oleiras nas diferentes fases do processo, como a escolha do barro e a fabricação dos objetos, dispondo de conhecimentos precisos sobre a estruturação das peças, o tempo de secagem, a duração da queima e, no geral, todos os aspetos ligados à produção da olaria.

A produção da olaria em Fonte Lima reveste-se de carácter familiar, sendo, geralmente, as oleiras mais velhas consideradas mestres e assumindo a responsabilidade de passar o seu conhecimento às filhas. Dessa forma a produção dos objetos não é uma atividade individual, mas sim um trabalho partilhado entre os vários membros da família, em que as técnicas e o saber fazer são compartilhados.

A tradição de fazer objetos de barro é uma prática desenvolvida entre as famílias da comunidade. As oleiras referem que antigamente todas as casas de Fonte Lima tinham o conhecimento de como fazer objetos de barro e que as técnicas de produção são passadas de geração em geração através das mulheres.

Durante o estudo de campo tivemos oportunidade de verificar que mesmo as mulheres com uma certa idade que, por vários motivos, principalmente de saúde, já não trabalham no barro, se deslocam aos espaços de trabalho e interferem com frequência no trabalho das mais novas explicando como se deve fazer.

É norma as oleiras aprenderem a fazer objetos de barro com a mãe. Poucas (18%) mencionam ter aprendido a arte da olaria com alguém de fora da família, os casos em que tal ocorre, são explicados pela morte da mãe ou por terem sido criadas por terceiros noutras comunidades. Existem ainda alguns casos em que a aprendizagem se fez com as sogras. Assim, podemos considerar a aprendizagem da olaria em Fonte Lima como um conhecimento genealógico, produto do convívio com os parentes e os vizinhos.

Todavia, as mestres oleiras referem, alguma dificuldade em transmitir esta prática, devido ao desinteresse das jovens em relação à olaria. Nalguns casos, as senhoras, só depois de casadas é que começaram a trabalhar com maior frequência o barro.

A olaria de Fonte Lima, pelo seu carácter cultural e económico, enquanto elemento simbólico da cultura material de Cabo Verde, permitiu a valorização da comunidade como património local único. É uma prática viva, onde se cruzam tempos históricos, e interações sociais e económicas relevantes e que constitui um importante recurso pedagógico para a comunidade Cabo-Verdiana.

Contudo, verifica-se que a olaria não constitui um recurso pedagógico nas escolas da região de Santa Catarina, devido a um conjunto de fatores, que vão desde o inadequado programa de EVT, à formação dos professores e à pouca interação entre a escola e à comunidade onde se desenvolve esta prática.



Embora as oleiras sejam visitadas pelos alunos, na sua opinião, as visitas não produzem os melhores efeitos, pois limitam-se à observação e ao registo de como se fazem os objetos. Segundo elas ninguém quer sujar as mãos. Ainda levantam a questão de quem terá competência para ensinar os alunos, já que os atuais professores não conhecem nem sabem trabalhar o barro.

Os professores, assumem o desconhecimento da olaria, mas apontam outras deficiências do sistema, que impede o uso do barro na escola. Todos estão de acordo que é um instrumento importante que pode trazer benefícios aos alunos, sobretudo para trabalhar a tridimensionalidade.

Na visão destes o principal problema reside no programa que, para além de desfasado da realidade social e cultural do país, não leva em consideração a diversidade cultural das ilhas. Em segundo lugar, apontam a necessidade da formação específica na área artística, que permita a aquisição de competências específicas nas diferentes linguagens. Este é o maior problema que a EA Cabo-Verdiana enfrenta.

Convém realçar que, a tomada de consciência desta situação por parte dos professores é uma imperiosa necessidade de mudança significativa nesta área do conhecimento e que poderá relançar o debate sobre que EA pretendemos desenvolver em Cabo Verde.

Quer as oleiras quer os professores entrevistados apontaram vantagens pedagógicas e económicas na promoção da olaria na escola e na sociedade, por se verificar que esta contribui significativamente para a economia Cabo-Verdiana, ao nível do turismo, entre outros, podendo mesmo ser um meio eficaz de aprendizagem multicultural.

### **5.3 – A organização da comunidade**

Segundo Lopes Filho (2003), a vida em sociedade necessita de um sistema de referências comuns que unifiquem e possibilitem a criação de elos de ligação e de identificação social, pressupondo um vínculo entre a consciência e a capacidade de gerar um conjunto de referentes culturais que se assumem segundo parâmetros de comparação, com elementos de diferenciação e de coesão.

São estes elementos de ligação que criam os laços de pertença em relação a um grupo e o distingue dos demais. O mesmo autor refere ainda que, no processo de

construção da identidade, há uma exaltação das semelhanças entre os elementos do grupo, preservando contudo a diversidade. É esta diversidade que faz a distinção entre as diferentes comunidades porque, apesar de cada elemento ter convicções pessoais, a cultura é o resultado de todos os elementos comuns dos seus integrantes.

Nesta perspetiva, a identidade da comunidade de Fonte Lima, construiu-se pelo modo como a comunidade se tem afirmado culturalmente, sobretudo as mulheres que, através da produção da olaria, são elementos que identificam a comunidade e a distinguem das demais, na região de Santa Catarina e no país.

A cultura, enquanto herança social, é um processo transmitido de geração em geração, através de processos de socialização e inculturação dos indivíduos, embora exista uma interação entre os fatores biológicos e culturais que enforma a identidade de um povo (Lopes Filho, 2003). Verifica-se que, em Fonte Lima, existe uma vontade das oleiras em preservar a prática da olaria, agregando uma dinâmica com fundamentos sociais e culturais que forjam o sentimento de pertença face ao principal elemento do património cultural da comunidade.

A olaria enquanto forma de arte, que molda a vivência da comunidade de Fonte Lima, onde a sua produção tem uma tradição histórica, torna-se um elemento de identidade da região. Tal pode ser confirmado pela sua importância e expansão nas diversas comunidades do interior do Município.

A cultura, entendida como uma realidade maleável, é suscetível de se adaptar aos novos contextos de mudança. Com este fenómeno, cresce a consciência de que esta globalização da cultura deve encontrar, como contrapartida, um desenvolvimento que estimule as raízes e os laços de pertença do indivíduo à comunidade a que está ligada, recuperando a ideia de cidadania.

A criação e manutenção de laços de solidariedade que são estabelecidos através da produção da olaria, nomeadamente no uso e na partilha de recursos, de instrumentos e de saberes, é fundamental para a construção e manutenção da identidade da comunidade. Estes laços são reforçados pelo facto de a comunidade de Fonte Lima não adquirir os produtos da olaria através da compra, mas sim pela oferta ou pela troca direta.

Uma vez que existe uma complementaridade entre a olaria, o trabalho do campo e a pastorícia, que são as principais atividades produtoras de rendimento nesta comunidade, a organização das tarefas está intimamente ligada a estes sectores. A

produção da olaria em Fonte Lima assenta na mão-de-obra doméstica e organiza-se em torno de e para a família, numa lógica que reúne valores e saberes e promove a unidade familiar.

A organização familiar, caracterizada pelo poder do homem, que não participa nesta atividade, contribui para que os jovens não se identifiquem nem manifestem interesse pela olaria, pois desvalorizam as ações femininas.

Neste sentido, concordamos com Santos (2010), quando refere que a categoria de género é determinante nas relações que são construídas em torno do trabalho do barro. A produção da oleira, permite-nos entender como os sujeitos sociais são construídos, quotidianamente, por um leque vasto de símbolos culturais, conceitos normativos e “subjetividades sexuadas” que atribuem à mulher e ao homem espaços diferenciados na organização comunitária.

Dessa forma, pode-se considerar que a produção oleira, em Fonte Lima, não se sustenta sozinha. Ela reflete um conjunto de valores e de tradições parentais, que são identificados através de formatação social e cultural.

#### **5.4 – A olaria e a tradição agrícola**

O trabalho de campo permitiu compreender como a prática da olaria se relaciona com as atividades agrícolas e pastorícias, que são as principais atividades económicas da comunidade.

Assim como a agricultura de sequeiro, em Cabo Verde, depende muito das chuvas, o início e o fim da produção oleira depende de um bom ou mau ano agrícola.

Até perto do final do século XX, a olaria e a agro-pastorícia complementavam-se, na medida em que a primeira garantia as vasilhas para o transporte, armazenamento e cozedura dos produtos agro-pastorícios e a última os animais, para o transporte, e os combustíveis, para a queima, dos objetos de barro.

Atualmente continuamos a assistir a uma certa complementaridade, no entanto não como outrora. Esta complementaridade não é tão forte porque, em primeiro lugar, os produtos de barro já não cumprem a função que lhes cabia antigamente e com a chegada dos carros os animais deixaram de ser usados para transportar os produtos agrícolas e os objetos de barro. Resta contudo a dependência ao nível da manutenção

do combustível “manducho”, que é obtido nos currais dos animais (é o resto do pasto dos animais).

A comunidade de Fonte Lima, por ser uma comunidade rural, tem características próprias, como a criação de gado próximo de casa, sobretudo cabras e vacas, que garantem o leite, e as galinhas, que garantem os ovos. Todos estes animais, juntamente com os porcos, asseguram igualmente a carne para consumo doméstico.

Desde modo, a distribuição de tarefas familiares não é simétrica. Os homens não participam no trabalho da olaria, mas garantem o trabalho de braços no campo e as reparações na habitação. Os rapazes seguem o pai, acompanhando-o nas suas tarefas do campo e no cuidar dos animais, embora esta última tarefa comece a ser partilhada por todos.

Quando o ano agrícola é bom, na altura da colheita, a produção da olaria é interrompida para se fazer a recolha do milho e do feijão. Esta tarefa é partilhada por todos os elementos da família. Quando a produção não é tão boa, os homens continuam a sua atividade, com o auxílio dos filhos e a oleira faz a produção dos objetos de barro que irão garantir o sustento da família, caso não apareça trabalho para os homens. Assim podemos falar de uma complementaridade entre a atividade agrícola e o trabalho do barro com as assimetrias assinaladas.

### **5.5 – As relações de género na produção oleira**

Este estudo permite compreender melhor porque razão a olaria é apenas desenvolvida por mulheres. De facto, a divisão sexual do trabalho nas comunidades rurais é uma realidade, sendo frequente, na gíria popular, ouvir expressões como “*isso é coisa de mulher*”.

O trabalho do barro é considerado “de mulher” por várias das suas características, como o carregar à cabeça e o pilar do barro, que é semelhante ao pilar do milho ou da mandioca e outros géneros alimentícios. Apesar de ser um trabalho exigente, em termos físicos, é muito similar às tarefas tidas como de mulher. Note-se que as oleiras, para além do trabalho no barro, trabalham com os homens na agricultura, na criação de gado e são responsáveis pela casa, pelo cuidar dos filhos e por cozinhar, não contando com o auxílio dos homens nestas tarefas.

Por outro lado, a questão cultural tem também muito peso. Segundo Fernandes (2006, p6), os costumes culturais são “*dados adquiridos que vêm da profundidade dos tempos e que no momento em que se nasce, nos são transmitidos com o leite que bebemos*”. Esta tese é confirmada pelas oleiras, quando dizem que é deste modo, porque foi assim que lhes foi transmitido.

Durante o período da trabalho de campo, foi possível observar, por meio da produção da olaria, a distinção de papéis, de lugares e de espaços determinados pelo sexo. Através da olaria compreende-se como é constituída e instituída social e culturalmente a divisão de espaços e lugares masculinos e femininos. A partir desta posição, observa-se claramente quais os trabalhos atribuídos ao homem e quais os trabalhos atribuídos à mulher.

Em Fonte Lima legitima-se a casa como o espaço feminino, pelo facto do trabalho do barro estar vinculado ao espaço doméstico. Mesmo sendo desenvolvida pela família e fora do espaço doméstico, a produção da olaria é vista, na comunidade, como uma alternativa de sobrevivência desenvolvida pelas mulheres.

O ganho económico obtido pelas oleiras, com a sua produção, chega a ser muitas vezes maior do que o obtido pelos homens, visto que o trabalho dos homens não é efetivo. Tal possibilitou às oleiras uma maior inserção no tecido social, uma vez que assumiram uma posição economicamente ativa no seio familiar. A oleira pôde, assim, atingir uma certa afirmação numa sociedade, tradicionalmente, dominada pelos homens.

Partilhamos a ideia de Lopes Filho (1995), quando refere que a mulher foi nestas ilhas quase sempre considerada produtora, no seio da família, e ainda tinha a seu cargo algumas tarefas agrícolas ou na venda de pescado, pois, tradicionalmente era o homem que trabalhava fora de casa, enquanto à mulher cabiam as tarefas domésticas. Esta divisão sexual era definida logo em criança. Este autor descreve ainda a divisão sexual do trabalho como uma herança cultural Portuguesa, onde se atribuía aos homens os trabalhos fora de casa e à mulher o interior da casa. Contudo, esta divisão não impede a mulher de se ocupar com outras tarefas, para além das de casa.

A renda doméstica obtida através dos objetos de barro, feitos pelas mulheres, é vista como um complemento à renda familiar. Esta questão configura-se numa noção de demarcação do poder masculino pois, se a renda feminina é vista como secundária, pressupõe que o homem é o provedor do sustento de todos os membros

da família. Algumas oleiras têm mesmo, na produção dos objetos de barro, a principal atividade de rendimento e esta representa uma certa independência do homem.

Porém, a olaria, apesar de ser um trabalho árduo, é muito mal remunerado. As peças são vendidas a um preço muito baixo se tiver em consideração todo o trabalho e o tempo que este acarreta. Também, ainda, não é reconhecido socialmente pelos homens da comunidade. Neste sentido, Lopes Filho (1995) descreve a sociedade Cabo-Verdiana como masculina, assistindo-se a uma valorização do homem e das suas ações e valores, enquanto a mulher é quase sempre menosprezada e subvalorizada, dado que o trabalho que esta desenvolve não tem reconhecimento social. Cruz (2009) afirma também que, os trabalhos tradicionalmente considerados de mulher foram sempre silenciados, por não produzirem valor monetário.

Contudo, a mulher Cabo-Verdiana é muito ativa, pois assegura os trabalhos domésticos, ajuda nos trabalhos do campo, é muitas vezes chefe de família e é transmissora da cultura Cabo-Verdiana, sendo, por tudo isso, vista como instrumento fundamental da sociedade.

Neste sentido as mulheres de Fonte Lima têm sido uma alavanca de desenvolvimento da comunidade e fieis transmissoras desta prática e de todo o enredo a ela associada. Com todas as advertências impostas pelo tecido social, pela geografia e por uma sociedade carateristicamente machista, estas conseguiram impor-se. Embora o trabalho desenvolvido por elas não seja reconhecido pela própria comunidade, continuam a desempenhar um papel fundamental no garante da sustentabilidade da família, nas relações familiares e consequentemente na comunidade, pois a sua atividade é que lhe deu notoriedade.

## **5.6 - Promoção e escoamento do artesanato em Cabo Verde**

Segundo, Kovács (2008), um dos problemas com que o desenvolvimento socioeconómico da África se depara consiste na necessidade de explorar os seus recursos culturais. O autor afirma que ainda se verifica a ausência de programas educativos assentes nos valores culturais Africanos, o que faz com que os jovens deste continente se revejam em padrões culturais de outros países e não estejam interessados nas culturas nativas tradicionais. Prevalece um desconhecimento do potencial económico dos saberes tradicionais e comunitários por parte dos seus detentores e uma estratégia inadequada na comercialização desses bens. A vida

cultural e a criatividade devem ser preservadas e desenvolvidas por meio de políticas culturais coerentes e eficientes em harmonia com o desenvolvimento das regiões.

Em Cabo Verde, a concorrência cada vez maior com mercados internacionais, a falta de legislação para defender o artesanato nacional, a dificuldade do artesão em desenvolver uma postura empreendedora, a pouca visualização do artesanato como um importante fator económico e a inexistência de estatuto do artesão, são os principais entraves para o desenvolvimento deste sector.

Neto (2001), identifica um problema no artesanato Brasileiro que pode ser comparado com a situação de Cabo Verde, que se prende com a valorização de produtos estrangeiros em detrimento dos nacionais. Ainda prevalece um certo complexo de que, o que vem de fora é melhor, coadjuvado com o facto de se associar a produção artesanal a um produto de pobres para os pobres, como forma de debelar dificuldades no acesso ao produto de melhor qualidade, sem o mínimo de compreensão da dimensão cultural do artesanato.

Neste sentido impõe-se uma reflexão sobre as potencialidades do artesanato, enquanto fator de desenvolvimento e de criação de emprego, sobretudo nas comunidades rurais. Para que o artesanato Cabo-Verdiano possa contribuir de forma eficaz para o desenvolvimento sustentável do país, é essencial a definição de medidas, que passam necessariamente pela formação dos artesões, a definição comum de conceitos, diretrizes, objetivos, o estabelecimento de uma estrutura organizacional de eixos norteadores e de um sistema de gestão integrado, enquanto fator económico viável que amplie rendimentos, os postos de trabalho e a promoção da melhoria da qualidade de vida dos seus agentes.

É fulcral desenvolver políticas que promovam o artesanato nacional, e uma das, possíveis, soluções é fazer um esforço para desenvolver produtos específicos para necessidades específicas, dentro dos nossos padrões e referências culturais. É fundamental pensar num artesanato competitivo e global numa perspetiva de concorrência com o artesanato estrangeiro dentro do país.

Uma aposta no turismo cultural pode ser outro elemento fundamental na promoção do artesanato. Esta oportunidade é um grande desafio que se impõe às entidades competentes neste domínio, como forma de valorizar o trabalho dos seus artistas e artesãos e o património e a identidade cultural, assente nas singularidades e diferenças do seu trabalho. A implementação do selo de qualidade, por exemplo, pode

impulsionar um produto de qualidade que se identifique com a sua origem, fomentando uma aposta nos produtos nacionais.

São importantes estudos aprofundados que envolvam pesquisa bibliográfica e trabalho de campo exaustivos e que permitam identificar as referências históricas e geográficas, a importância socioeconómica da região onde se desenvolve a produção e que possam descrever a situação atual relativa à forma como o artesanato é feito, a sua procura, o seu valor de mercado, os meios de promoção e as suas potencialidades de inovação.

Neto (2001), identifica no seu estudo sobre o artesanato e mercado, um conjunto de estratégias, que podemos enquadrar no contexto nacional, como forma de aproveitar todo o potencial económico do artesanato, sendo estas:

- A necessidade de atualizar os produtos artesanais, do ponto de vista formal e técnico, sem afastar o produto das suas raízes, valores tradicionais e história.
- A introdução de novas ferramentas e métodos de trabalho sem perder a sua autenticidade, pois existem certas técnicas que são executados apenas com as mãos. Esta atualização de técnicas, a alteração da forma, a atribuição de novas funções ao produto e as novas formas de apresentação ao mercado são necessárias, salvaguardando os processos de produção ancestrais.
- A anexação de folhetos aos produtos com o objetivo de melhor explicar a história dos mesmos, a sua génese, a sua evolução ao longo do tempo, ou seja, trata-se de acrescentar a noção de valor cultural ao produto.
- A aplicação do selo de qualidade, que certifica o produto criado em Cabo Verde.
- A aposta no marketing. Não se pode continuar a embrulhar os nossos produtos artesanais num papel qualquer. Para uma maior valorização é preciso estratégia de marketing clara e consistente.

Visando a promoção do artesanato, também, é necessário preservar todo o conhecimento dos artesões, que já estão numa faixa etária elevada, o que põe em



risco esta transmissão, para depois adaptar a sua produção às demandas do mercado. A sobrevivência económica do artesanato está, intimamente, ligada ao mercado, e como tal, a modificação deste deve responder às suas exigências, evitando colocar em risco a identidade cultural, que se pretende proteger.

O processo de promoção do artesanato, também, deve abranger a formação dos comerciantes, que fazem de intermediário entre o produtor e o mercado. Estes, devem ser dotados de conhecimento em relação ao produto, na medida em que podem ter um papel fulcral na divulgação dos mesmos, sendo que a sua ação extravasa o ato da simples venda.

A definição do estatuto do artesão, o selo de qualidade, aliadas à promoção de feiras artesanais, os incentivos a exposições, a criação de espaços próprios para venda dos produtos artesanais e a criação de brochuras informativas e revistas que promovam a difusão das atividades artesanais, perfilam-se como as principais formas de promover o escoamento dos produtos artesanais.

É ainda de realçar a importância da definição das entidades que devem fazer o controlo de qualidade e a certificação dos produtos, aos quais é atribuído o selo ao artesão.

A capacitação dos jovens nas técnicas de produção da olaria tradicional pode garantir, a médio prazo, uma solução para os problemas da desertificação regional, a extinção da olaria, e consequentemente, do património local. Promover culturas tradicionais, como a olaria de Fonte Lima pode transformar toda a produção artesanal numa atração turística e consequentemente uma fonte de recursos.

## **5.7 - Papel da escola na promoção e preservação do património**

A génese da formação da sociedade Cabo-Verdiana, faz do Cabo-Verdiano um indivíduo aberto ao mundo. Enquanto cidadão do mundo, ele convive com culturas de outros povos e acaba por assimilar aspetos dessas culturas. Face à sua abertura ao mundo, ele traz consigo muitas influências de culturas diferentes. Neste sentido há que preservar o que caracteriza o Cabo-Verdiano de modo a não perder a identidade cultural. A escola tem um papel fundamental em todo este processo.

### **5.7.1 – A herança cultural Cabo-Verdiana**

São vários os autores que reconhecem a importância da preservação da herança cultural. Também é consensual que, para reconhecer esta herança, é preciso conhecê-la, respeitá-la, preservá-la e divulgá-la.

No entanto, o ensino em Cabo Verde não se tem debruçado sobre os reais problemas do país. Como referem Lopes Filho (1985) e Moniz (2009), no período da colonização, a escola Cabo-Verdiana estava norteadas por problemas afastados da realidade social e cultural do arquipélago, ignorando desta forma os verdadeiros problemas e as aspirações do povo das ilhas.

Depois de alcançada a independência existiam vários motivos para que a escola Cabo-Verdiana se debruçasse sobre as realidades sociais da população, mas, segundo Lopes (2011), embora o sistema educativo em Cabo Verde se tenha procurado aproximar da realidade social e cultural das ilhas, na prática, prevalece um modelo baseado em moldes europeus.

O presente estudo confirma esta tese, já que a olaria não é abordada nas escolas. Prevalece um desconhecimento desta prática, tanto por professores como por alunos. São vários os fatores que contribuem para esta ausência de práticas culturais e artísticas do país no currículo escolar.

Embora as oleiras sejam visitadas todos os anos, pelos alunos do Liceu Amílcar Cabral, da Escola Técnica de Santa Catarina e de algumas escolas do ensino básico das proximidades, estas visitas cingem-se à observação, e à colocação de questões relacionadas com o processo de produção, deixando de lado todos os outros aspetos relativos à produção da olaria em Fonte Lima.

Lopes (2011) reconhece a formação dos professores e os ganhos a nível social, académico e cultural, mas adverte que isso não é suficiente para proporcionar o desenvolvimento de competências nos Cabo-Verdianos se estes não estão assentes no contexto e na realidade de Cabo Verde. Assim, os alunos vivenciam práticas culturais de outros países, deixando de lado a sua realidade, que seria uma mais-valia para a aprendizagem e para a formação dos Cabo-Verdianos.

Assim, é fundamental otimizar estudos e vivências sobre a Cultura Cabo-Verdiana, em toda a sua diversidade. Estudos que poderiam significar o

desenvolvimento de potencialidades individuais e coletivas que possam ser determinantes e significativos para a sociedade Cabo-Verdiana.

A escola, partindo da criação de projetos, pode proporcionar a formação cívica, partindo do conhecimento do património e das formas de preservação deste e da memória cultural. A educação patrimonial pode, assim, ser uma proposta pedagógica que possibilita a criação de diálogos entre o objeto cultural e a comunidade, com vista à formação de cidadãos conscientes da diversidade cultural.

Lopes Filho (2003) afirma que educar para o património ajuda a reconhecer o valor de outras culturas, num contexto onde convergem diferentes etnias, e imprime um sentimento de tolerância e de solidariedade, diminuindo as tensões sócias, motivo pelo qual a escola pode desempenhar um importante papel na construção de uma nova mentalidade relativamente à preservação do património.

Segundo Pais da Silva (in Lopes Filho, 2003), a ação para a defesa efetiva do património passa obrigatoriamente pelos bancos da escola em todos os níveis de ensino, impondo assim uma reflexão e integração gradual dos conteúdos específicos nos diferentes níveis, como a formação cultural e cívica do cidadão.

Fonseca (2011) refere que quando um indivíduo conhece a ideia, o significado, a técnica de criação e a importância do objeto para a cultura material específica de uma comunidade, consegue dar valor a esse objeto. Esse indivíduo torna-se capaz de ser um cidadão consciente face às singularidades culturais.

### **5.7.2 – A olaria no currículo escolar**

Através da abordagem das vivências, no contexto escolar e em diversas realidades, podemos permitir a ampliação do conhecimento sobre a origem, a necessidade e a função de técnicas e objetos, que possibilitam a valorização e o resgate da identidade cultural.

A salvaguarda do património passa uma tomada de consciência coletiva, que implica a formação de mentalidades em consonância com o conceito do dever cívico, assumido socialmente para a manutenção das expressões do passado histórico. A construção de memória coletiva de um povo é um elemento essencial para a continuidade e definição da identidade social e cultural.

Grunberg (2011) afirma que a única maneira de os grupos participem na construção de uma nova sociedade surge a partir dos seus próprios seres históricos e culturais. É somente no seu contexto que poderão criar, propor iniciativas e resolver problemas, devendo a escola proporcionar ao estudante um maior contacto com a criação cultural, que é um processo contínuo na sociedade, onde deve ter espaço próprio que lhe permita adquirir os instrumentos para recriar, transformar, usar e desfrutar do património cultural da sua região e assim preservá-lo, enriquecê-lo para partilhar nas mudanças da cultura de hoje e amanhã. Neste sentido propõe uma metodologia de ensino centrada nos bens culturais que tome estes bens como fonte primária para desenvolver a ação pedagógica.

Estamos de acordo com esta perspectiva mas não defendemos que se deva ensinar os estudantes a fazer bindes, vasos, potes e todos os objetos que se produzem em barro na comunidade de Fonte Lima, mas sim aproveitar as técnicas e todo o potencial desta matéria e a sua história como base para a sua produção criativa.

A escola deve promover experiências que visem a autonomia, a cooperação, a criatividade, a troca de saberes e o sentido crítico dos seus alunos, sendo relevante, para o efeito, a observação e análise do meio numa reconciliação com o território municipal onde a relação escola/meio adquire um papel de destaque. Desde modo, o património conquista um papel expressivo na escola, como um relevante e eficaz recurso didático e pedagógico interdisciplinar. Deste modo, caberá à escola proporcionar aos seus alunos experiências reais que promovam o contacto e o conhecimento efetivo da realidade, como resultado de uma herança cultural.

Propõem-se, portanto, que a abordagem do património cultural, em contexto escolar, deve ser considerada um processo de aquisição de conhecimento, através do contacto do aluno com o bem cultural. Para tal é preciso mergulhar na realidade cultural de forma a incorporar as expressões culturais no sistema educativo ou, como diz Mário de Andrade, “preservar o património é educação”.

## **CAPÍTULO VI – CONCLUSÕES E PERSPETIVAS FUTURAS**

### **6.1 – Conclusões**

O estudo da prática da olaria em Fonte Lima, contribuiu para o aprofundamento de todos os aspetos relacionados com esta tradição nesta comunidade, assim como para compreender todo um conjunto de relações sociais, económicas e culturais a si associadas.

A olaria de Fonte Lima ultrapassa as técnicas de produção, e os objetos produzidos. Nela prevalecem ainda um conjunto de aspetos seculares ancestrais que esta pesquisa ajudou a desvendar. Deste estudo percebemos que o produto da olaria é mais do que simples objetos de barro que vemos nas feiras e nas casas, mas um legado que reflete um conjunto de relações materiais e espirituais dinâmicas entre a oleira, a técnica, o material e os objetos produzidos.

Os contributos desta investigação são importantes e revelam a necessidade de futuros estudos, na medida em que há eminência desta tradição se perder ficou bem patente nos depoimentos dos seus agentes, apesar da manifesta vontade em manter vivo esta tradição, mesmo com os poucos incentivos, e o pouco entusiasmo dos jovens da comunidade em preservar a tradição que lhes deu notoriedade regional e nacional.

Este estudo permitiu compreender melhor esta tradição, assim como a forma como ela molda os valores e hábitos da comunidade, como o levantar cedo, a organização do trabalho, a distribuição de tarefas no ambiente familiar, as relações de solidariedade dentro da comunidade e a textura social. A combinação de todos estes elementos caracteriza a tradição da olaria em Fonte Lima e revela como esta se afirma como o principal elemento de promoção cultural e artística da comunidade.

De facto, a olaria proporcionou a construção e tomada de consciência sobre questões ligadas à identidade e cultura da comunidade de Fonte Lima no cenário regional e nacional, sendo também o elemento de afirmação da mulher dentro da própria comunidade. Sobre este aspeto, salienta-se que a mulher, para além de garantir a perpetuação desta tradição, através da transmissão geracional, está envolvida em relações sociais, que seguram a organização comunitária.

Este estudo alertou para questões de género, questões interculturais e questões pós-coloniais. Por outro lado, evidenciou ainda os fatores que contribuíram para a decadência da olaria de Fonte Lima.

De entre estes fatores destacaríamos o aparecimento de novos produtos que substituíram os de barro, o que provocou mudanças significativas na produção da comunidade, surgindo novas funções para os objetos produzidos. Uma vez que as peças deixam de ter utilidade doméstica, estas viram o seu tamanho diminuir, devido a novas funções e exigências de mercado.

Também se observaram alterações na forma de colocar os objetos no mercado. Se antigamente eram as próprias oleiras que iam às feiras, hoje, os objetos são vendidos nas casas das oleiras e são as pessoas que fazem a sua revenda nas feiras e nos mercados.

A olaria, enquanto elemento do património material e imaterial, encontra-se envolvida por uma profunda manifestação do simbólico. O conhecimento do percurso histórico e etnográfico da olaria, implica o conhecimento da organização social da comunidade de Fonte Lima, seus hábitos e costumes, as relações que mantêm com o outro, com o meio envolvente, com o barro, o ciclo do milho e os objetos que usam no dia-a-dia.

Da observação de todo este percurso concluiu-se que a produção de objetos de barro atribui à comunidade de Fonte Lima um carácter especial, dentro do contexto regional. A olaria tornou-se numa produção intimamente ligada ao modo de vida quotidiano da comunidade e molda o seu modo de estar, de ser, e de se manifestar.

Neste sentido, também, demonstrou que a escola pode ter um papel fundamental na consciencialização das novas gerações para a divulgação e preservação deste património e na formação contínua que deverá assegurar:

- A valorização profissional dos(as) artesãos(ãs);
- O desenvolvimento pessoal dos artesãos(ãs);
- A aposta na qualidade e a melhoria da produtividade e competitividade;
- O reforço de conhecimentos de gestão e comercialização;

- A consolidação e viabilização de iniciativas culturais e o desenvolvimento das artes.

Cabo Verde está cada vez mais inserido no mundo global, sendo essencial perceber e incorporar os valores, os padrões culturais e estéticos da comunidade e da família no ambiente escolar, de forma a capacitar o aluno para interpretar e a representar o mundo à sua volta, fortalecendo processos de identidade e cidadania.

É urgente uma ampla reflexão sobre a educação artística em Cabo Verde, que envolva todos os participantes do processo educativo, tendo em consideração as características sociais, económicas, religiosas, ideológicas e culturais, nas suas múltiplas dimensões, atuais e históricas, pois a escola Cabo-Verdiana encontra-se isolada das suas aplicações concretas o que transforma a educação num processo muito abstrato e pouco estimulante para o aluno.

A formação de professores no âmbito da Educação Artística surge, portanto, como de extrema necessidade, devendo estes ser conhecedores da realidade social e cultural do país, para além do necessário domínio das técnicas artísticas. Tudo isto deve ocorrer sem nunca se perder a perspectiva multicultural. Devemos pensar a formação de professores de forma estimulante, ligada à realidade multicultural e assente, cada vez mais, nos aspetos comuns, tradicionais e populares, respeitando e valorizando a tecnologia, a Ciência, a Arte erudita e o direito à diferença.

Todavia, não existe formação de professores de Educação Artística em Cabo Verde, o que faz com que a maior parte dos professores que lecionam a disciplina não estejam habilitados para um desempenho à altura das exigências atuais. A criação de novos cursos é uma necessidade, assim como a oferta de formação contínua para reflexão, fundamentação e transformação das práticas escolares.

Por fim, concluímos que o futuro da olaria assenta igualmente na inovação, devendo este processo estar associado quer aos agentes, quer aos objetos.

## **6.2 - Perspectivas futuras**

O presente estudo abordou apenas o caso de Fonte Lima e a prática da olaria, excluindo do seu âmbito outras comunidades onde também se pratica a olaria. Através da análise do mesmo processo noutras comunidades, poderíamos ter uma visão nacional sobre a tradição da olaria. Do mesmo modo existem outras tantas práticas

seculares espalhadas pelo arquipélago que carecem de estudos que proporcionem uma ampla compreensão dos seus processos e costumes.

Por tudo o exposto, esta investigação pode ser um valioso contributo para uma futura complementaridade entre as escolas e a comunidade, com o objetivo de valorizar esta atividade artística e cultural, de forma a proporcionar um novo olhar sobre a olaria de Fonte Lima, que extravase o simples objecto que encontramos à venda nos mercados. A olaria contempla um conjunto de aspetos de grande riqueza simbólica e todo um conhecimento, que deve ser divulgado no seio das novas gerações.

Verifica-se, portanto, como extremamente necessária, a elaboração de planos de estudo e programas que salvaguardem o património imaterial intrínseco à materialidade da olaria. Estes programas devem envolver não só uma grande aposta na preservação do património, mas também na sua divulgação. Ficou patente que a olaria de Fonte Lima encontra, no fator económico o principal incentivo à sua real preservação, sendo contudo uma arte que, pouco a pouco, tem desaparecido. Este é um fato incontestável e merecedor de uma atenção especial.

Num futuro próximo, surge como necessária a valorização da integração das várias práticas culturais, dos saberes, dos valores e de um aspeto não menos importante, os interesses e ansiedades dos alunos, envolvendo todos os agentes educativos, culturais e sociais, de forma a promover e estimular a identidade cultural das novas gerações de Cabo-Verdianos.

Por fim, este estudo mostrou como a mulher de Fonte Lima, através do barro, se afirmou na comunidade e como tem contribuído para o desenvolvimento da sua comunidade. Assim, uma reflexão sobre o contributo da mulher de Fonte Lima no desenvolvimento da comunidade, seria uma forma de compreender como o artesanato e outras tantas práticas culturais ancestrais, praticadas no arquipélago, podem contribuir para o desenvolvimento das comunidades rurais e gerar um potencial de criação de emprego, tão necessário para o país, com ênfase nas comunidades rurais.



## CAPÍTULO VI – BIBLIOGRAFIA

Alén, L. - A Estimación da Olaria Tradicional: formas e usos. **Revista Olaria Estudos Arqueológicos, Historicos e Etnográficos**. (2010), p.46-54.

Antunes, L. - Das artes e ofícios tradicionais: Contributo para o estudo do enquadramento normativo legal das actividades culturais. (1999), p.17-22. [Consult. 07/11/11].

Araújo, L.- As oleiras de Fonte Lima **Revista Fragmentos**. n.º 9/10 (1993), p.101-106.

Augé, M. ; Colleyn, J. - **A Antropologia**. Lisboa: Edições 70, 2005.

Barbosa, A.- **A imagem do ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Bardin, L.- **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1991.

Bogdan, R.; Biklen, S. - **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria aos métodos**. Porto: Porto Editora, 2005.

Cabral, A.- **A Cultura Nacional: O papel da cultura na luta pela independência, Coleção “Cabral ka muri”**. Praia: Edição do Departamento de Informação Propaganda e Cultura do C.C. do PAIGV, 1972.

Cardoso, G. - A Cerâmica de Fonte Lima: Factor de identidade histórica social e cultural. **Revista Kultura**. (1997), p.42-44.

Carmo, H.; Ferreira, M. - **Metodologia da Investigação. Guia para autoaprendizagem**. Lisboa Universidade Aberta, 1998.

Castanho, M. - **Arte-educação e intelectualidade da Arte**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1982.

Cohen, Louis; Manion, Lawrence; Morrison, Keith- **Research methods in education**. 7th. London ; New York: Routledge, 2011. ISBN 9780415583350 (hard cover)

9780415583367 (soft cover).

Cruz, A. - **ARTES DE MULHERES À ALTURA DAS SUAS MÃOS. O Figurado de Galegos Revisitado**. Porto: Edições Afrontamento, 2009.

Denardi, C.- Educação Estética: a necessidade de ensinar a arte na escola. (2004). [Consult. 26/04/2011].

Dias, A. - Algumas Considerações Antropológicas sobre o Ensino Artístico. **Revista Gávea**. Vol. 11 (1994), p.195-201.

Duarte, A.- **Educação Patrimonial**. Lisboa: Texto Editora, 1993.

Duarte, D. - Literatura e Identidade: Uma Abordagem Sociocultural. **Revista Kultura**. n.º 2 (1998), p.7-15.

Duarte, JR. - **Porque Arte - Educação**. Campinas - São Paulo: Papirus Editora, 2000.

Durand, Y.- Artesanato e Certificação: Fronteiras e Limites. **Intersecções Ibéricas: Margens, Passagens e Fronteiras**. (2007).

Einser, E. - **The education imagination: on the design and evolution of school programs**. New York: MC Milliam, 1979.

Esteves, D. - **"Estragar a Mão" Práticas culturais híbridas no campo artes e ofícios**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2009. Mestrado.

Fernandes, I. - De barro se faz a memória. **Olaria Portuguesa: do fazer ao usar**. (2006), p.17-33.

Ferraz, M.- **Terapias Expressivas Integradas**. Lisboa: 2009.

Fish, C.- A Epistemologia do ensino da Arte frente aos parâmetros curriculares nacionais: Confluências e oposições conceituais. **Olhar do Professor**. (2006), p.159-182.

Fonseca, A.- Educação Patrimonial: O Objeto cultural como fonte primária para o conhecimento crítico. (2011).

Fortes, M.- **A Educação Artística no Ensino Básico em São Vicente**. Viana do Castelo: Escola Superior de Educação de Viana do Castelo, 2011. Mestrado.

Geertz, C. - **Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1973.

Genzük, M.- **A Synthesis of ethnographic research. Occasional papers series. Center for Multilingual, Multicultural Research (Eds.). Rossier School of education.** . Los Angeles: University of California, 1993.

Gomes, J. ; Mello, A. - **Caracterização geral de Santa Catarina**. Camara Municipal de Santa Catarina, 2009.

Grenha, P. ; Fróis, V. - Olaria de trás-di-Munti. (2010). [Consult. 15/04/11].

Grinspum, D. - **Educação para o Patrimônio: Museu de Arte e Escola Responsabilidade compartilhada na formação de publicos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000. tese de Doutorado.

Grunberg, E.- Educação Patrimonial - Utilização dos bens culturais como recurso educacionais. (2011).

Hérbert, M. ; Goyette, G.; Bauting, G.- **Investigação Qualitativa: Fundamentos e Práticas**. Lisboa: Rolo & Filhos-Artes Gráficas, Lda, 1990.

Hernandez, F. - **Cultura Visual, mudança educativa e projetos de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 2000.

Karp, I. ; Lavine, S. - **Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.

Kashimoto, E. ; Marinho, M. ; Russeff, I. N. 4- Cultura, Identidade e Desenvolvimento Local: Conceitos e perspectivas para regiões em desenvolvimento. Vol. 3 (2002), p.35-42. [Consult. 30/10/11].

Kovács, M. - **A Economia Criativa e a Erradicação da Pobreza na África: Princípios e Realidades**. 2008. [Consult. 13/04/12].

Lopes Filho, J.- **Contribuição para o Estudo da Cultura Cabo-Verdiana**. 1ª Edição Lisboa: Ulmeiro, 1983.

Lopes Filho, J.- **Defesa do património Sociocultural de Cabo Verde**. Lisboa: Ulmeiro, 1985.

Lopes Filho, J.- A evolução do papel da mulher na sociedade Cabo-Verdiana. **Isenha**. n.º 17 (1995), p.55-63.

Lopes Filho, J.- **Introdução à cultura Cabo-Verdiana**. Praia: Instituto Superior de Educação, 2003.

Lopes, L. - Olaria Cabo-verdiana- que futuro? **Revista Ponto & Virgula**. (2006).

Lopes, M. J. - **História da Tabanka, o Passado o Presente e o Futuro. Uma Visão Etnográfica**. Viana do Castelo: Escola Superior de Educação de Viana de Castelo, 2011. Mestrado.

Martins, A. - **Legislação sobre a Defesa do Património em Cabo Verde (1975-2005)**. Praia: Universidade de Cabo Verde, 2011. Mestrado.

Mason, R.- **Por uma arte-educação multicultural**. Campinas: Mercado das Letras, 2001.

Massara, F.- **A técnica da Cerâmica - ao alcance de todos** Barcelona: Editorial De Vecchi, 1980.

Milhazes, M. .- Olaria de Barcelos. **Museu de olaria**. (2005).

Mixinge, A. .- Artes Plásticas Angolanas e “Global Art” Hoje: O problema do Lugar e os Lugares dos Problema. **Diálogos com a Arte**. (2009).

Moniz, E. - **Africanidades versus Europeísmos, pelejas culturais e educacionais em Cabo Verde**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2009.

Moura, A.- Uma crítica multicultural ao ensino do património artístico nas escolas portuguesa do 2º ciclo. **Revista Galega do Ensino**. n.º 34 (2002), p.191-213.

Moura, A. .- **Prejudice reduction in teaching and learning Portuguese cultural patrimony**. Londres: Universidade do Minho e de Surrey Rochampton, 2000. Tese de Doutoramento.

Moura, A.; Cachadinha, M. - A arte como instrumento de educação social e de desenvolvimento cívico. **Arte, Educação e Cultura**. (2007), p.197 - 214.

Neto, E. - **Artesanato e mercado, Curso de artesanato, Modulo 1 e 2.**, 2001.

Pilloto, S.- Arte na Educação: Aspectos conceituais e metodológicos na contemporaneidade. **Imaginar 51**. (2008), p.8-11.

Read, H.- **O significado da arte**. Lousã: Ulisseia, 1973.

Read, H. - **A educação pela Arte**. Lisboa: Edições 70, 2001.

Richter, I. - **Interculturalidade e estética do quotidiano no ensino das artes visuais**. Porto Alegre: Mercado das Artes, 2004.

Rocha, M. . - **Educação em Arte: Conceções e práticas - Um estudo sobre o ato educativo de professores do 2º ciclo do ensino básico**. Universidade de Lisboa, 2001. Tese de Doutoramento.

Rodrigues, L.- Educação Artística ajustada à contemporaneidade. **Revista imaginar 53**. (2011), p.06-11.

Rodrigues, L. - Educação Artística para uma aquisição da consciência e liberdade. **Revista Ensinart, 9**. (2006), p.11-21.

Sampieri, R.; Collado, C.; Lucio, P. - **Metodologia de pesquisa**. São Paulo: McGraw-Hill Interamericana do Brasil., 2006.

Santos, J.- Relações de Género e produção de cerâmica na comunidade de Quilobola de Olaria, em Iará-Bahia. **Revista Latino-americana de Geografia e Género**. Vol. 1 (2010), p.134-147.

Sousa, A. - **Educação Pela Arte E Artes na Educação, Drama e Dança**. Lisboa: Horizontes Pedagógicos, 2003.

Spradley, J. - **The Ethnographic Interview**. Orlando: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

Telmo, I. - **O Património e a Escola, do Passado ao Futuro**. Lisboa: Texto Editora, 1986.

Unesco- **Convenção para a proteção do património Mundial, cultural e natural**. Paris, 1972.

Unesco- **Recomendações da Conferência Mundial sobre Educação Artística** <http://www.unesco.pt/pdfs/docs/recomenda%C3%A7%C3%B5es.doc>, 2006.

Vala, J.- A análise de conteúdo. **Metodologia das ciências sociais**. (1990), p.101-128.

Vale, M. - **Arte Currículo e Avaliação - A Avaliação dos Alunos do 2º Ciclo do Ensino Básico na disciplina de Educação Visual e Tecnológica**. <http://www.repositorium.sdum.uminho.pt>: Universidade do Minho, 2006. Mestrado.

Varela, J.- O papel dos recursos humanos no desenvolvimento de Cabo Verde. **Revista Kultura nº especial**. (2001), p.93-106.

Vigué, J. - **A cerâmica**. Lisboa: Estampa, 1997.

## Anexo

Objetos que deixaram de ser produzidos em Fonte Lima e instrumentos usados na produção oleira em Fonte Lima.



Figura 48 - Bandeja.



Figura 49 - Pote de tingui.



Figura 50 - Buli di barro.



**Figura 51 - Tabulero.**



**Figura 52 - Prato de barro.**





**Figura 53 - Moringo.**



**Figura 54 - Cabaco.**



**Figura 55 - Inganha de milho.**



**Figura 56 - Pau di pila.**



**Figura 57 - Pau di sobá.**